

Kristin Overland

'RUMSKABELSE'

Verner Pantons ominnredning av Astoria Restaurant i Trondheim, 1960

Hovedfagsoppgave i kunsthistorie
Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk
Universitetet i Oslo
april 2007

Forord

TTT – ting tar tid- har vært et av grunntemaene i den prosessen jeg har vært gjennom; - noen ganger lang, men nødvendig tid. En skriveprosess er en underlig tilstand, full av innfall og utfall, noe de små støttepedagogene mine, Tommy og tiger'n, vet alt om. Veggen fram har ikke vært like nyasfaltet og rettlinjert med gatebelysning hele tiden, men oppført seg mer som en smal høyfjellsveg med hårnålssvinger og møteplasser. Det herlige har vært, at alle møteplassene var fylt med gode mennesker som ga hodet mot til å fortsette og kroppen overskudd til å ta enda noen timer/måneder. Dere la øre til detaljerte og usammenhengende beskrivelser av prosjektet og ga meg kloke og oppmuntrende bemerkninger med på veien videre. Dere sørget for at jeg fikk mat, kontor og ga omsorg både på det menneskelige og tekniske plan. Takk til veileder Ingeborg Glambek for vennlige og påkrevete dytt i riktig retning. Kjære familie og venner: takk! Med den store oppbakningen fra dere, er jeg blitt en stor erfaring rikere om hva det er som virkelig betyr mye.

Trondheim/Kalundborg april 2007

Kristin Overland

Tryghed har aldrig ændret noget,
kun tvivlen har skabt fremskridt i verden.

Verner Panton 1974

Innholdsfortegnelse

Forord

Kapittel 1: Innledning	1
Kapittel 2: Verner Panton (1926 – 1998)	6
Oppvekst og utdanning	6
Arbeidstid i Danmark	7
Base i utlandet	9
Ny giv i Danmark	14
Kapittel 3: Astoria Restaurant, Trondheim	17
Restauranten før ominnredningen	17
Astoria Restaurant	17
Planlegningen av ominnredningen i 1960	17
Selve ominnredningen	21
Innredningen og brannmyndighetene	22
2.etasje: Appelsinen, Gulleplet, Vinterhaven, Tyttebæret, Garderoben	24
1.etasje: Müller Bistro og Bar	27
Reaksjoner på ominnredningen	29
Kapittel 4: Andre interiøroppgaver	32
Kroen Kom igen, Fyn (1958)	32
Reaksjoner	33
Redaksjonshuset Spiegel-Verlag, Hamburg (1969)	33
Reaksjoner	35
Restaurant Varna, Århus (1971)	36
Reaksjoner	38
Forlagshuset Gruner & Jahr Verlag, Hamburg (1974)	38
Reaksjoner	40
Cirkusbygningen, København (1984)	40
Reaksjoner	42
Kapittel 5: Interiøroppgavene, en sammenligning	43
Rom	43
Farge	43
Materiale	44
Rommets innhold	45
a. Mønster/ former/ moduler	45
b. Belysning	46
c. Møbler og møblering	46
Mennesket	47

Kapittel 6: Idéen – oppgaven - virkemidlene – verktøyet - arbeidsmåten	48
Idéen: helhet - stemning	48
Oppgaven: Rommet	51
Virkemidlene: farger – lys - former - overflater	53
Fargen som stemningsskaper	53
Belysning som stemningsskaper	55
Former/mønster som stemningsskaper	56
Overflater som stemningsskaper	57
Verktøyet: Systemer/moduler – materialer	57
Fargesystem	57
Formsystem og modulsystem	60
Egen design som moduler	62
Materialer	62
Arbeidsmåte	63
Eksperimentering	63
Prosesstyring	63
Kapittel 7: Verner Panton og Danmark	65
Bakgrunn for konfliktene	65
Konfliktene	68
Kapittel 8: Konklusjon	74
Visuell kultur – den sosiale konteksten	74
Forholdet til modernismen og postmodernismen	74
Forholdet til Scandinavian Design	80
Totalinteriør- totalmiljø – 3D maleri	82
Kilder	86
Informanter	86
Arkiver	86
Aviser	86
Internett	87
Bibliografi	87
Vedlegg	92
Vedlegg A: Astoria Restaurant	93
Vedlegg B: Andre interiører	114

Kapittel 1: Innledning

Verner Panton (1926-1998) var en dansk designer og arkitekt som ikke gikk av vegen for nye, annerledes og overraskende løsninger på en oppgave. Det innebar også at løsningene fikk både anerkjennelse og møtte motstand ved siden av at de gjerne ble sett på som provoserende. Panton selv var klar over en slik mulighet og påsto ”..at hvis man som skabende menneske ikke har nogen motstandere, så er der noget helt galt.”¹ Danmark på 50-tallet var preget av det gode håndverket med hovedvekt på de kjente, utprøvde materialene. Panton grep fatt i de nyeste materialene i tida, de rene fargene og valgte bort håndverket samtidig med at han nok også utfordret samtida: Hva er en stol? Hva er et godt miljø? Hvilke samværsformer vil vi ha? Han slo seg ned i Sveits, og Verner Panton ble et anerkjent internasjonal designernavn før stemningen i Skandinavia snudde i forhold til ham.

I en provinsby lå et hotell med en restaurant som i løpet av noen få måneder ble endret totalt av Verner Panton. Byen var Trondheim, året var 1960 og stedet var Astoria Restaurant. Den ble helt annerledes enn all annen restaurantdesign. Stolene og bordene hadde ikke fire bein. Både gulvet, veggene, dørene og taket var dekket av samme farger og mønster. Dagslyset forsvant, og stedet ble fylt til randen av klare farger og sterke inntrykk. Interiøret fikk være der en kort periode, og deretter gikk alt tilbake til Trondheimsgrått igjen. Episoden ble opplevd som en parentes og glemt; - nesten. Jeg hadde hørt om interiøret, men da mest med negativt fortegn. Mormor og venninnene hennes pleide å gå på Astoria når de møttes i byen om formiddagen fordi det var lyst og trivelig der. Da restauranten ble gjort om, flyttet de til Thesalongen.

Førti år etter at Verner Pantons interiør ble fjernet, kom det i fokus igjen. Året var 2002 på Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, Trondheim, og utstillingen het 'Mørkets sans Verner Pantons Astoria Restaurant i Trondheim 1960 -63'. I mellomtida hadde jeg flyttet til Danmark, og plutselig sto jeg med et bånd mellom en dansk arkitekt og designer og fødebyen min samt mange ubesvarte spørsmål. Jeg kjente til lapedesigneren Verner Panton, som valgte å bruke mange kunstmaterialer og ikke bodde i Danmark. Hvordan havnet en sånn innredning i Trondheim i 1960? Hva inneholdt innredningen? Hvorfor holdt mormor opp med å gå dit? Var dette unikt, eller hadde

¹ Jens Bernsen. *Verner Panton rummet:tiden:stoffet*, København: Dansk Design Center 2003, s. 74

Panton andre, lignende interiører? Hvordan var reaksjonene på dem? Hvorfor ble Panton ikke boende i Danmark? var noen av spørsmålene.

Verner Panton endret Astoria Restaurant ved å skape en ny helhet hvor rommet ikke lenger var et nøytralt bakgrunnsteppes. I opplevelsen på Astoria skulle det inngå et godt måltid mat, kanskje en drink og også dans til levende musikk. Rommet selv var en aktiv del av opplevelsen. For å finne ut mer om hvordan Panton arbeidet fram denne totalopplevelsen, har jeg tatt utgangspunkt i hvordan han selv forsto prosessen. "Rumskabelsen" besto ifølge Panton i at "Rum, farve, materiale, rummets innhold og mennesket blev til en enhed."² Jeg har tolket 'rummets indhold' til å omfatte former, belysning og møblering. Det første vil derfor være å beskrive Pantons bruk av rommet, fargene, materialene, formene, lyset og møbleringen i interiøret i Astoria. Fokus har jeg lagt på interiøret i 2. etasje fordi det er her det var helt gjennomført som en enhet. Panton har også mennesket med i beskrivelsen av enheten, og derfor ser jeg på hvordan gjestene og omgivelsene reagerte på innredningen samt hva det var oppdragsgiveren kjøpte. Det kan virke som om det i Astoria legges en linje han følger videre i andre oppgaver. For å finne ut om det er en sammenheng og hva den består i, trekker jeg forbindelsen til andre av Pantons interiøroppgaver, men behandler dem ikke dyptgående. Panton selv understreket: "Den værste påstand, man kunne rive mig i næsen er, at jeg har udviklet en stil. Det ville jo betyde at jeg var holdt op med at eksperimentere." Han mente øyensynlig selv at det ikke skulle være felles stiltrekk i det han designet samtidig med at han benyttet de sterke virkemidlene i alle interiørene.

Ved siden av objektdesign arbeidet Panton med flere romkonsepter. Alle interiørene påvirket sansene og følelsene. De mest radikale og spektakulære av oppgavene var knyttet til messer, utstillingslokaler og utstillinger og skulle derfor stå i kort tid. Av interiører til private hjem hadde Verner Panton først og fremst sine egne boliger som ble like mye show rooms som privatbolig. Ved siden av Astoria er det fem av Pantons andre interiøroppgaver som skiller seg ut, både i kraft av størrelse og art. De var alle ment til daglig bruk for mange mennesker, i form av restauranter, konsethus eller kontorinteriører, og det dreier seg om: Kroen Kom igen, Fyn, Danmark, Redaksjonshuset Spiegel-Verlag, Hamburg, Tyskland, Restaurant Varna, Århus, Danmark, Forlagshuset Gruner & Jahr, Hamburg, Tyskland, Cirkusbygningen, København, Danmark. Det er

² Unavngitt forfatter og uten overskrift, med layout av Verner Panton. *Politiken* 08.02.1986. Det virker som om store deler av teksten senere ble brukt i Verner Pantons bok *Lidt om farver*, og det er derfor sannsynlig at Panton sto for både layout, tekst og foto.

disse fem interiørene jeg har valgt å trekke ut og se nærmere på, både fordi de hadde en funksjon som kan sammenlignes med Astorias og fordi de er forholdsvis godt dokumentert i den litteraturen som er tilgjengelig. Kroen Kom igen er et interiør før Astoria, men er likevel tatt med for å se om det allerede der fins spirer til en linje eller holdning.

Det er interessant å undersøke om det er mulig å komme fram til en måte å forstå hva det var som gjorde at totalinteriøret i Astoria påvirket så sterkt samtidig med at den ikke fungerte som restaurant. Et spørsmål er om det var for radikalt, og hva besto denne radikaliteten i. Kan en så sterk bruk av virkemidler ses som et skritt på vegen mot postmodernismen og dermed som et oppgjør med eller begynnende oppbrudd fra modernismen? Det finnes ulike oppfatninger av Pantons ståsted i designhistorien. Han betraktes av mange som et motefenomen innenfor Pop art; en av dem som red på pop-bølgen på 60-tallet og ble hengende fast der.³ Flere ser ham som en overgangsfigur fra den sene, organiske modernismen mot Pop art, mens andre igjen peker på de barokke, ekspressive trekkene i verkene.⁴ Det vil derfor være en del av oppgaven å vurdere om Astoria kan plasseres i modernistisk eller postmodernistisk tradisjon.

De sterke reaksjonene som kom i forhold til Astoria, var i hovedsak fordelt mellom gjestene/byens borgere og fagmiljøet. Reaksjonene fikk ikke omfattende konsekvenser i forhold til nye oppgaver for Panton, men i skandinavisk sammenheng opplevde han det sånn og flyttet ut. Det er tydelig at den sosiale konteksten også må ha spilt en rolle. Derfor vil jeg se på den kulturelle sammenhengen for å forstå noe av det samspillet som kan ha vært med til å påvirke holdningene overfor Panton.

I tillegg til de tekstilene, lampene, møblene og fotoene som eksisterer fra selve interiøret bygger oppgaven i det alt vesentlige på litterære kilder. Når det gjelder involverte personer, er mange døde, og for dem jeg har snakket med, er selvfølgelig mye vekk eller forskjøvet etter så mange år. Det har vært god støtte å hente om Astoria i arkivmaterialet på Vitra Design Museum, Tyskland, Schrøderarkivet på Trøndelag Folkemuseum og i Trondheim kommune. Dessuten har samtaler med

³ B.L. Friis. Holder Panton prisen? *Berlingske Tidende* 19.12.2004 "Under retro-bølgen fik Verner Pantos design et prisløft." og A.V. Munch. Design as Gesamtkunstwerk, *Scandinavian Journal of Design History* nr. 11 2001, s. 58 som ser Panton i en avant-garde tradisjon, men et mulig motefenomen for 60-tallet, s.43 og 58.

⁴ For eksempel I. Engholm. *Verner Panton*, København: Aschehoug Dansk Forlag A/S og Louisiana Museum for Moderne Kunst 2004, s.7 og 9 "...blandt strømninger som organisk modernisme, pop, psykedelia og alternativ design." "...alternativer til traditionelle modernismen." G.Hvidberg-Hansen mener at Panton på sin egen måte er "en slags moderne barok, romantisk eller ekspressionistisk arkitekt." Verner Panton – Lyset og farven, G.Hvidberg-Hansen (red.). *Verner Panton Lyset og farven*, Kolding: Forlaget Trapholt 1998, s. 19

noen av dem som samarbeidet med Panton, vært avklarende. Det har vært nødvendig å benytte sekundærkilder som tidsskrift og aviser, samt den litteraturen som er utkommet i bokform om Panton og arbeidene hans. Først og fremst dreier det seg om bøkene: Mathias Remmele og Alexander von Vegesack(red.). *Verner Panton The collected works*, (2000), utgitt av Vitra Design Museum i forbindelse med utstillingen 'Verner Panton'. Dessuten har Jens Bernsen. *Verner Panton rummet:tiden:stoffet*, (2003), samt Sven Erik Møller og Niels-Jørgen Kaiser(red.). *Verner Panton* (1986), gitt mye stoff til ettertanke i og med at de bygger på et langt vennskap mellom forfatterne og Panton. Ytterligere fasetter til bildet er hentet fra Ida Engholm. *Verner Panton* (2004) i serien Danske designere og Gertrud Hvidberg-Hansen (red.). *Verner Panton Lyset og farven*, (1998), utstillingskatalog til utstillingen Verner Panton Lyset og farven på Trapholt, avdelingen for moderne dansk møbeldesign.

I de nyere bøkene og artiklene om Panton og arbeidene hans har jeg flere ganger støtt på divergerende faktaopplysninger som har gjort at jeg har hatt bruk for å lete i dokumenter utkommet så tett på begivenhetene som mulig. Videre virker det som om endel av den tilgjengelige litteraturen har hentet opplysninger fra hverandre, og opplysningene er blitt viderebragt uten at det er blitt stilt spørsmålstegn ved dem. I noen tilfeller har kildene også vært tause eller svært kortfattede omkring et emne, og jeg har erfart at manglen på informasjon også har vært informasjonsbærende i den forstand at det kunne handle om konflikter innad i et miljø eller en kultur.

For å plassere Astoria og de andre interiørene inn i Pantons liv og virke, har jeg i kapitteloppbyggingen startet med en biografisk del om Verner Panton med et utvalg av verkene hans. Kapittelet om Astoria Restaurant inneholder en dyperegående beskrivelse av prosessen med interiøret med vekt på rom, farger, former og lys samt materialbruk inklusiv møbler. Dessuten tar dette kapittelet opp reaksjoner på innredningen fra samtida. Ut fra de nevnte romskapende trekkene fortsetter det følgende kapittelet med en gjennomgang av de andre fem interiørene. Deretter følger en sammenligning mellom Astoria og de andre interiørene for å se om det kan påvises en linje. I det neste kapittelet har jeg trukket opp en mulig forståelsesramme for Pantons måte å lage interiører på: Hvilken idé var det han formidlet til oppdragsgiverne? Hvilke virkemidler og arbeidsmåter gjorde han bruk av for å nå målet. Her bruker jeg forholdsvis mye plass på fargesystemene, men det var et viktig område for interiørene samtidig med at det er her de største divergensene mellom kildene finnes. I og med at reaksjonene grovt sett kan fordeles mellom brukerne og fagmiljøet, har kapittelet

deretter fokus på det danske designmiljøet først på 1960-tallet og vurderer betydningen av relasjonene i Danmark sammen med reaksjonene på Astoria. Det var forskjellige elementer som gjorde at forholdet mellom Panton og den danske samtida ikke var godt. Noen av motsetningene går også igjen i den nyere litteraturen om dansk møbeldesign versus Panton og viser at det må handle om dyptgående skillelinjer som jeg kommenterer i avslutningskapittelet. Det siste kapittelet er videre konkluderende når det gjelder forholdet til modernismen og postmodernismen. Ved siden av inneholder det også avsluttende vurderinger om hvordan Astoria kan forstås som totalinteriør, totalmiljø eller kunstverk.

Når det gjelder betegnelser på møbler og lamper, hadde jeg først en plan om å lage et kronologisk skille på det tidspunktet Panton flyttet fra Danmark, men oppga fordi flyttingen ikke var ensbetydende med at produksjonen i Danmark stoppet. Derfor har jeg, etter en del overveielser, konsekvent valgt å følge de betegnelsene som den engelske utgaven av boka *Panton Collected Works* benytter. Resultatet av det er at 'Kræmmerhusstolen' i dokumentet mitt heter 'Cone chair' selv om den ble kalt Kræmmerhusstolen, K 1, da den kom. Når det gjelder kroen 'Kom igen', bruker kildene forskjellige skrivemåter. Her har jeg valgt den skrivemåten som finnes på en reklame for kroen fra 1958 samt i en anmeldelse av kroen i *Arkitekten*.⁵ I terminologien har jeg brukt postmodernisme som periodebetegnelse og ikke skilt mellom kunsthåndverk og kunstindustri fordi termen kunsthåndverk i Danmark⁶ var dekkende for begge. Den tidlige modernismen omtales som funksjonalisme fordi det var deres selvforståelse. Jeg følger Astrid Skjerven i hennes oppdeling av Scandinavian Design i fire. Hun bruker Scandinavian Design om tidsperioden mellom 1950-70. Begrepet omfatter videre PR-konseptet med den etterfølgende bølgen, som var PR-framstøttet samt virkningene av det, og fenomenet som er en del av en lang og fremdeles levende tradisjon.⁷

⁵ Reklameskiltet gjengitt i Bernsen. *Verner Panton rummet: tiden: stoffet*, København: Dansk Design Center, 2003. s. 26, og s. Kroen ved Langesø, *Arkitekten* nr. 3 1959, s. 55

⁶ Astrid Skjerven. *Goodwill for Scandinavian Design Lunningprisen 1951-70*, Oslo: Avhandling for graden dr.art. Det historisk-filosofiske fakultet, Universitetet i Oslo, 2001, s. 8

⁷*Ibid.* s. 9

Kapittel 2: Verner Panton (1926 – 1998)

Oppvekst og utdannelse

Verner Panton ble født i den lille landsbyen Brahesborg-Gamtofte på Fyn 13.02.1926. Hans far var opprinnelig landarbeider, men ble restauratør og forpaktet flere kroer før han kom til kroen Kom igen ved Langesø gods. Da Verner var ti år, opplevde han at faren og moren ble skilt. Etter skilsmissen flyttet moren til Lolland sammen med lillebroren Leif, men Verner holdt alltid god kontakt med dem. Han ble imidlertid boende hos faren og fikk også tre halvbrødre. Den han nok følte seg mest knyttet til, var Ole, den eldste, og han ble også arkitekt liksom Verner. Faren var en flott mann, men ble også sett på som en skjørtejeger og en viljesterk person som kunne trumfe gjennom en skilsmisse, noe som den gangen var uvanlig på landsbygda. Han satte seg også imot de drømmene sønnen hadde om å bli kunstmaler, så kompromisset ble arkitektutdannelsen, i og med at den medførte en yrkesutdannelse som håndverker først.

Etter Realskoleeksamen i 1944 ble Panton murerlærling og avsluttet konstruktør-utdannelsen ved Odense Tekniske Skole i 1947. Derfra fortsatte han på Kunstakademiets Arkitektskole, København, under Kaj Fisker og Erik Christian Sørensen og ble uteksaminert i 1951. Underveis hadde han flere arbeidforhold: hos John Tommerup i 1946, deretter hos Poul og Simen Henningsen i 1950. Fra 1950 til 1952 arbeidet han for arkitekt Arne Jacobsen, og ansettelsen skjedde i et selskap hjemme hos Poul Henningsen hvor Arne Jacobsen, ifølge Panton, bare spurte "...hvornår jeg havde tænkt mig at begynde. Han vidste godt, hvorfor han var inviteret."⁸

Samme år som han ble ansatt hos Jacobsen, giftet Verner Panton seg med Tove Kemp som var Poul Henningsens stedatter. De ventet barn, men det la ingen demper på problemene i det korte og stormfulle ekteskapet. De ble skilt etter bare ca. et år, noe som, ifølge Tove Kemp, skyldtes Pantons vanskelige sinn.⁹ Noen år senere opplevde de også at sønnen døde, men denne tragedien førte til at familiene kom på talefot igjen.

⁸ Verner Panton. Talent, energi, penge og held, Tøjner og Vindum, *Arne Jacobsen Arkitekt & Designer*, København 1996 s. 50

⁹ Ifølge opplysninger i Engholm, *Verner Panton*, København, Aschehoug Dansk Forlag og Louisiana Museum for Moderne Kunst, 2004, s. 17

Det siste året på Akademiet fikk Panton en underviser som hadde med seg nye idéer. Erik Chr. Sørensen kom fra en stilling som assistent hos arkitekt Alvar Aalto i Boston, og han kunne peke på flere måter å løse oppgavene på enn den tradisjonelle danske, som mange, også på grunn av suksessen, betraktet som den beste.¹⁰ Ved siden av hadde Panton både Arne Jacobsen og Poul Henningsen som markante skikkelser med sterke holdninger innenfor dansk modernisme, og det er nok ikke tvil om at forholdet til dem fikk betydning for ham og tilgangen hans til faget. I tiden hos Arne Jacobsen var Panton med i arbeidet med å utforme skallstolen 'Myren' og opplevde også Jacobsen både som krevende sjef og kreativ designer, noe som han selv kommenterte: "Jeg har, jo ældre jeg er blevet, fået mere og mere respekt for AJ, selvom jeg har en anden opfattelse af mange ting."¹¹ Poul Henningsen hadde et stort og livslangt engasjement i dansk kulturliv, og samarbeidet med ham må ha betydd bred faglig debatt. Samtidig utviklet de et nært vennskap, og Bernsen går så langt som til å antyde at "I en vis forstand blev PH den far, Panton gerne ville have haft."¹²

Arbeidstid i Danmark

I den første perioden som utdannet arkitekt, hadde Verner Panton hovedtilknytning til Danmark selv om han foretok flere reiser rundt i Europa. Han og en jevnaldrende studiekamerat delte udgiftene til en brukt Folkevognsbuss som de bygget om med tegnebord og en soveplass. Med denne kombibilen dro de rundt i Europa og oppsøkte møbelprodusenter for å knytte kontakter, først gang sammen, men deretter kjøpte Panton bilen og reiste alene. Selv om turene ikke resulterte i oppdrag, så må de ha skapt et stort kontaktnett, mange idéer og inspirasjon til produkter som han prøvde å finne produsenter til i Danmark. Den første møbelproduksjonen, 'Tivoli Chair', skjedde likevel i et lite firma som Panton og venner startet etter et oppdrag han fikk fra en restaurant i Tivoli. 'Bachelor Chair' fulgte deretter, og begge disse stolene hadde en enkel konstruksjon, besto av få deler og var velegnet for industriproduksjon til en konkurransedyktig pris. Bestillingene strømmet inn, og de valgte å selge hele firmaet til møbelprodusenten Fritz Hansens Eftf. i 1955. Samme år opprettet Panton også sitt eget arkitektkontor i Rungsted på Sjælland.

Det første større oppdraget kom i 1958 i form av en tilbygning til og innredning av Kom igen, den kroen faren var forpakter av. Tilbygningen som ble modernistisk med interiør i røde nyanser, blir

¹⁰ Denne holdningen blir tatt opp senere

¹¹ Verner Panton. Talent, energi, penge og held, Tøjner, Vindum (red.), *Arne Jacobsen Arkitekt & Designer*, København 1996 s. 51

¹² Jens Bernsen. *Verner Panton rummet: tiden: stoffet*, København: Dansk Design Center 2003, s. 16

nærmere beskrevet senere. Ved siden av det etablerte samarbeidet med Fritz Hansen ga dette oppdraget også startskuddet til samarbeidet med en markant skikkelse i dansk industri, Percy von Halling-Koch som var direktør for Unika Væv. Han opprettet Plus-linje som et datterselskap for å kunne gå i gang med produksjonen av den nye stoltypen, 'Cone Chair', som ble laget til Kom igen.

¹³ Det danske firmaet Louis Poulsen & Co gikk inn i produksjonen av belysningen.

Samme år ble han ansatt som utstillingarkitekt for kunstindustriavdelingen på den prestisjefylte, årlige salgsutstillingen 'Dansk Købestævne' i Fredericia, det danske utstillingsvinduet for dansk håndverk og industri.¹⁴ Købestævnerne var populære og folk strømmet til, så Panton forklarte at han valgte å flytte deler av utstillingen opp i taket, snudd på hodet, så alle skulle kunne se, uansett hvor stor køen av publikum var, men også for å gi en annen vinkel på tilværelsen. I boka Panton, utgitt i anledning hans 60 årsdag 28 år senere, var kommentaren: "Whether the crowd of people experienced more by looking up is another question. But it did shake many conventional ideas."¹⁵ Det er i hvertfall sikkert at Panton fikk oppmerksomhet for den utradisjonelle løsningen han valgte. Han hevdet selv at den ga 73 internasjonale avisforsider.¹⁶

Året etter var han også utstillingsarkitekt for den felles skandinaviske avdelingen på Kølnermessen¹⁷ i Tyskland. Panton hadde valgt et modulsystem som oppdelte arealet i kvadrater. Vurderingen av hans layout var igjen kritisk både i forhold til den manglende visuelle oppdelingen og til at materialvalget hans gjorde at det ble varmt.¹⁸ Våren 1960 fikk Panton sitt første rene ominnredningsarbeid, denne gangen for direktør Alf Møller på Astoria Hotell i Trondheim. Da Astoria Restaurant sto ferdig i november 1960, ga den utradisjonell løsningen store pressoppslag. Både prosessen og resultatet på Astoria Restaurant blir beskrevet senere.

¹³ Sieck, Frederik (red.). *Bogen om BUM! Kvadrat boligtekstiler A/S*, 1984, s. 23

¹⁴ Ifølge E.F.Rønnebech, Fredericias historie, Stedsnavne og lokaliteter i byen, betyr Købestævnerne møter eller sammenkomster, hvor man kommer sammen for å kjøpe og selge. Købestævnet var et udstillingsvindu for hva dansk industri og håndverk kunne prestere og ble arrangert av den selveiende institusjonen Dansk Købestævne, som hadde til formål å fremme dansk produksjon og salget av danske varer. Købestævnet rommet sedvanligvis en allminnelig industriutstilling, en maskinutstilling, en møbelutstilling, en avdeling med industri- og kunsthåndverk, en landbruksutstilling og en patentutstilling. Købestævnet ble holdt en gang i året, og Fredericia sto helt på ende i utstillingstiden. De nærmeste gatene ble laget om til parkeringsplasser for å skaffe plass til alle bilene som strømmet til fra inn - og utland www.Roennebech.dk/www.fredericiashistorie.

¹⁵ Sven Erik Møller. The fairy tale of Verner Panton, Kaiser, Niels-Jørgen, Svend Erik Møller (red.). *Verner Panton*, København, bording grafik a/s 1986, u.s.

¹⁶ Henrik Sten Møller. Interview: Verner Panton, i *Politiken* 10.12.1995, Magasinet s.6

¹⁷ Det offisielle navnet er IMM Cologne, Internationale Möbelmesse, men den blir omtalt som Kølnermessen

¹⁸ Margot Voelter-Gaissert. Kölnermessen –Europas møbelmarked, i *Arkitekten*, 1960. s. 217.

Ved siden av utstillings- og interiøroppdragene eksperimenterte han med de nye materialene som akryl, glassfiberarmert polyester og skumplast samt nye former. Han arbeidet for eksempel på en prototype til et hus bygget opp av trekantete elementer, oppblåsbare møbler og en selvbærende stolkonstruksjon støpt i ett stykke. Intellektuelt og faglig var han knyttet til 'mobilia club', kretsen omkring 'mobilia', et dansk tidsskrift for møbelkunst, utgitt mellom 1956 og 1984. Det var et tidsskrift hvor både innhold og layout skulle være i forreste rekke av utviklingen, og det var teksten på dansk, tysk, engelsk og fransk.¹⁹ Verner Pantons helt annerledes måte å se på innredning og møbler fikk naturlig nok en bred presentasjon gjennom hele den perioden som mobilia eksisterte. Allerede i mobilians augustnummer i 1961 var det en større presentasjon av Pantons møbler. Det er kjent som 'det sorte nummer' fordi alt var presentert på svart bakgrunn; en layout Verner Panton selv sto for. Unntagelsesvis hadde også mobilia et helt nummer viet en designers verk, og det skjedde med Verner Pantons produksjon i 1975.²⁰ Mer generelt i det danske designmiljøet kan det virke som om han ikke ble akseptert. Han opplevde selv og ga uttrykk for at han ble avvist. Resultatet var at han søkte ut i Europa med idéene sine om en annen måte å oppfatte møbler og rom på. På begynnelsen av 1960-tallet var det en større debatt om dansk møbeldesigns framtid som kunsthåndverk eller industriproduksjon. Panton foretrakk industriell framstilling, og han opplevde også at han fikk satt flere møbler og lamper i produksjon før han flyttet. Bildet var imidlertid fasettert, og debatten vil bli utdypet senere.

Base i utlandet

Panton forlot Danmark i 1962 og slo seg ned i Cannes, Frankrike, etablerte arkitektkontor der og fikk startet et nettverk av produsenter omkring et ferdighus-prosjekt. Det ble aldri realisert, men for Panton ble 1962 likevel et avgjørende år på det personlige såvel som det profesjonelle planet. Under en ferie på Tenerife møtte han svenske Marianne Pherson Oertenheim og gjorde stormkur til henne. Hun var en av Sveriges første piloter, seiler og datter av en godseier. To år senere giftet de seg, og hun ble den nærmeste samtalepartneren og støttespilleren hans resten av livet. På mange måter er det ikke mulig å snakke om Verner Panton uten også å trekke Marianne inn.

¹⁹ Tidsskriftet hadde ca. 5000 abonnenter, utkom i 55 land og stoffet var skrevet på dansk, engelsk, tysk og fransk. Å overraske med noe originalt var mobilians uskrevne formålsparagraf, og det tok opp emner langt ut over møbler. Kravene til kvalitet og originalitet, også i layout, gjorde at de månedlige utgivelsen ofte var forsinkete og gjorde produksjonen dyr. I 1963 holdt det på å gå ned økonomisk og en venneforening, mobilia club, ble dannet. Her var Panton også med. I 1974 ble mobilia press ApS solgt, men det fortsatte å utkomme til 1984.

²⁰ "Verner Panton i mobilia", *mobilia* nr. 236 March 1975

I jobbsammenheng var Panton til stede ved et viktig møte i Basel, Sveits i 1962. Møtet handlet om utviklingen av en stol med en selv bærende konstruksjon som han hadde arbeidet med en periode. Nå så det ut til at han kunne få den amerikanske møbelprodusenten Herman Miller med på å videreutvikle prosjektet. Året etter flyttet Panton til Basel, til en bolig han fikk låne av Millers europeiske representant. Samarbeidspartneren i første omgang ble Herman Miller/ Vitra omkring utviklingen av 'Panton chair' som var en skallstol i kunstmateriale, støpt i ett stykke; - den første i verden. Stolen ble kanskje det av alle Pantons prosjekt som var lengst tid undervegs: fra skissene sist på -50 tallet og en mock-up i 1960, til den første lille serien laget i glassfiberarmert polyester i 1967, en viderutvikling i 1983 i nye materialer som skulle fargelakkeres etter støping. Først i år 2000 ble stolen støpt med farge i én prosess.

Fra 1963 til han døde ble Basel hovedbasen for Panton med Marianne som den nærmeste medarbeideren som holdt styr på alle avtaler og idéer i det mobile kartoteket sitt. I løpet av 1960-årene bygget de opp et kontor med omkring 10 medarbeidere, og i Basel ble også datteren Carin født i 1966. Familien bodde først i Basel sentrum, men flyttet i 1972 både hjemmet og firmakontorer til en stor villa i Basel-Binningen. Utenfra var huset et klassisk palé med høye franske dører, men inne var det Pantons verden og eksperimentarium. Det ble ikke bare det private hjemmet i første og andre etasje og arbeidssted for medarbeiderne i tredje etasje, men også et sted hvor mange av idéene hans ble avprøvd og realisert i løpet av de årene familien bodde der. Til stuen, som ifølge Jens Bernsen var "en dunkel, fargemettet hule"²¹, designet han en stor sittesulptur med plass til å klatre og være inni. Spisestuen lignet en dryppsteinsgrotte fordi taket var dekket av skjell-lampen 'Fun', bestående av 100.000 perlemørsskjell, og generelt var interiøret designet av Panton både i form av prototyper og produkter i produksjon. Mange ble invitert hjem, og sånn sett fungerte huset både som hjem og arbeidsplass med stor åpenhet for gjester inntil i 1987 da de flyttet inn i en stor penthouse-leilighet i sentrum av Basel. Måten å leve og arbeide på tok de imidlertid med seg til de nye 300 m².

I Binningen ansatte han også en medarbeider som ble en uunnværlig støtte for ham i arbeidslivet, og det var Rina Troxler. Fra 1978 ble hun den sentrale og profesjonelle assistenten som holdt styr på alt fra møter til reiser og forsto ustrukturerte beskjeder og hurtige, ufullstendige notater. På den

²¹ Jens Bernsen. *Verner Panton rummet:tiden:stoffet*, København: Dansk Design Center 2003, s. 84

måten ble det to systematiske kvinner som på hver sine måter bakket opp om Pantons initiativer og igangsetterånd; Frau Troxler på kontoret og Marianne Panton som var med overalt.

Selv om Verner Panton var utdannet arkitekt, gikk engasjementene mer i retning av utstillingsdesign, møbel, lampe- og tekstildesign samt hele interiøroppgaver, men han deltok også med prosjekter omkring byutvikling og arkitektur. Pantons design deltok på salgsmesser og utstillinger, hovedsaklig i Vest-Tyskland og Sveits fra 1960 og framover, men USA var også tidlig oppmerksom på Pantons produkter. Han ble tildelt utmerkelsen International Design Award flere ganger og det samme gjalt Bundespreis 'Gute Form'.²² Oppmerksomheten var stor, og i 1969 ble han invitert med i en gruppeutstilling i Centre de Création Industrielle, Louvre under titlen "Qu'est ce que Le Design", sammen med blant andre designerne Charles Eames og Joe Colombo. Der presenterte Panton for første gang 'Living Tower', en sittesulptur inne i en kvadratisk ramme.

På Kølnermessen deltok Panton med designer flere ganger for ulike produsenter²³, og han fikk et spesielt samarbeid med tyske Bayer, Europas største produsent av syntetiske fibre²⁴. Avtalen mellom Panton og Bayer besto i å markedsføre produktene deres i forbindelse med Kølnermessen, - spesielt det nye kunstmaterialet Dralon. Bayer hadde leid en av de store Rhinbåtene som utstillingsbåt, kalt den Dralonbåten, og plassert den utenfor messeområdet. Fra 1968 hadde Panton ansvar for å utvikle en ny estetisk standard for utstillingen ombord og satte seg for å vise hva Dralon kunne brukes til med utgangspunkt i farger.²⁵ Han bygget interiøret som sin fremtidsvisjonen for et bomiljø med en rekke runde rom i rød, oransje, lilla og metall, med heldekkende tepper og gardiner eller metallplater på gulv, vegger og tak samt en belysning som understreket stemningen. Interessen var enorm i de fire dagene utstillingen sto der.

Panton hadde en visjon for konseptet om å være helt i forkant av utviklingen, og internasjonalt kjente designere skulle inviteres for å skape Dralonbåt-utstillingen hvert år. Til Visiona 1 i 1969 var det den italienske designeren Joe Colombo som benyttet den nyeste teknologien innenfor syntetiske materialer til å komme med sitt bud på fremtiden. Verner Panton gikk videre med Visiona 2 i 1970

²² International Design Award: 1963, 1968 og 1981. 'Gute Form' 1972 og 1986

²³ For eksempel i 1960 for Unika Væv og Plus- linje, i 1964 og 1972 for Kill, i 1968 og 1970 for Thonet, i 1972, 1973 og 1976 for Fritz Hansen.

²⁴ Sabine Epple. Verner Panton as an Interior Designer, Remmele, Mathias, Andres von Vegesack, (red.). *Verner Panton The collected works*, Weil am Rhein 2000, note s. 171

²⁵ Panton selv var skuffet over at Bayer ikke prøvde å utnytte tekstur, farger og anvendelsesmulighetene i det nye stoffet, men heller prøvde å få det til å ligne ull og bomull

og opphevet møblenes og rommenes spesifikke funksjoner for å skape multimedia-rom for en totalopplevelse av stemning. Denne gangen tok han også i bruk musikk, lyd og duft for å skape det fullkomne avslapningsmiljøet, fullstendig blottet for funksjon. Opplevelsen kulminerte i det store 'Phantasy Landscape'; nesten en dryppsteinshule i oransje, klar rød, mørk rød, aubergine, purpur, fiolett, blå og turkis. Så mange som 20.000, dvs. en fjerdedel av de besøkende på Kølnermessen, kom også for å se utstillingen på Bayers båt hvor Panton hadde designet alle delelementene, men opplevde at få av dem ble satt i produksjon umiddelbart etterpå.²⁶ Både i Visiona 0 og 2 viste Panton en boblende kreativitet og evne til å leke med romopplevelsen og skape stemning ved hjelp av farger, former og belysning. Tidene var imidlertid i ferd med å skifte, og med utpekingen av utstillingsdesignere for de neste utstillingene på Dralonbåten gikk Bayer tilbake til en mer konvensjonell utstillingsmodell.

Når det gjelder interiøroppdrag, tok det nesten ti år fra oppdraget med Astoria før den neste store oppgaven meldte seg, også den et interiørarbeid. Innredningen av Spiegel-Verlag i Hamburg i 1969 var en ny, stor utfordring i en bygning hvor eksteriøret ikke skulle endres, og møblene skulle være produsert av Knoll International. Oppgaven ble løst ved at hver etasje fikk forskjellige fargeholdninger og at fellesfunksjonene ble aksentuert både ved hjelp av farger, mønstre og kunstig belysning. Resultatet møtte alt fra en overveiende positiv til en meget negativ kritikk. Idag står den restaurerte kantinen og snackbaren tilbake som eksempler på innredningen. Bare to år senere ble Verner Panton engasjert til ominnredningen av Varna restaurant i Århus. Han skapte også her en løsning som bygget på en begrenset fargeskala og kunstig lys; denne gang med egne design både i møbler, lamper og også i tekstiler fra firmaet Mira-X. I enkelte av rommene valgte han å bruke bare farger og ikke mønstre, men arbeidet både med tak, vegger og gulv i et totaldesign. Gruner & Jahr Verlag, Hamburg, ville muligens mane noe av den negative kritikken fra Spiegel-Verlag i jorden da de i 1973 ba Verner Panton ominnrede hele hovedkontoret deres. Panton benyttet den samme grunnidéen som hos Spiegel-Verlag, men valgte å dempe den huleaktige opplevelsen som de tidligere interiørene hadde båret preg av. Taket er fremdeles i fokus, men "...at the same time it became clear that Panton was turning away from over-extravagant textile ceiling designs".²⁷ Alle de tre interiøroppgavene blir nærmere beskrevet senere.

²⁶ Sabine Epple. Verner Panton as an Interior Designer, Remmele, von Vegesack (red.). *Verner Panton The collected works*, Weil am Rhein 2000, note s. 168 og note s. 176

²⁷ *Ibid.*, s.197

I 1971 kom den første kolleksjonen tekstiler som resultat av at Verner Panton var blitt ansatt som sjefdesigner i den ganske nystartete tekstilprodusenten Mira-X i Basel²⁸. Han valgte å bygge den og de etterfølgende kolleksjoner opp over et grunnkonsept som besto av et begrenset antall farger og geometriske mønstre med variasjoner. Ved siden av var det et supplerende utvalg av ensfargete tekstiler som matchet de mønstrete. I begynnelsen arbeidet han i bomull, men senere tok han inn nye tekstilmaterialer og eksperimenterte med utbrenningsteknikk, innveving av metalltråd samt lakktrykk. Panton la en hovedlinje som etter hvert ble utvidet med flere fargevarianter for å imøtekomme en bredere kjøpegruppe. For Mira-X var Panton hoveddesigner inntil de først på 80-tallet valgte å utvide samarbeidsflaten til å omfatte flere designere og dermed også lansere flere kolleksjoner som var uavhengige av hverandre. Dette skiftet førte til at Panton sluttet som designer der midt i tiåret.²⁹

På hele 70-tallet ser det ut som om Panton også var aktiv i utstillingssammenheng. Han deltok på interiørmesser i Amsterdam, Paris, Kortrijk og opplevde også at det ble laget en særutstilling om hans designer, Pantorama, på den 8. sveitsiske møbelmessen i Basel i 1979. Stemningen i forhold til kunstige materialer kontra de naturlige og levemåte i det hele tatt var i ferd med å snu på 1970-tallet. Den politiske holdningen, forsterket av oljekrisen, var nok mer til naturmaterialer enn syntetiske og mer til jordfarger enn til de klare fargene som Panton foretrakk. Pantons egen, syrlige kommentar til det han øyensynlig syntes var en overdreven romantisering, skapte han på utstillingen i Kortrijk i 1978. Der bygget han opp et interiør eller anti-interiør, hvor gulv og vegger besto utelukkende av halmballer. Han satte inn grønne pottedplanter og ”møblerte” med moderne fasiliteter basert på elektrisk strøm samt den obligatoriske kosen med øl på bordet.

I flere omganger ble verdiforestillingene grunnleggende rokket ved i løpet av Pantons oppvekst og voksne liv. Første gang var det ved den framvoksende forbrukskulturen etter krigen og identifiseringen av ungdommen som egen gruppe. I den optimistiske Pop art –perioden på 1960-tallet pekte Panton selv også på alternative samværsformer gjennom design av landskapsinteriører, flerbruksmøbler, hengende stoler og sofataørn. Alternativbevegelsen på 1970-tallet satte grunnleggende spørsmålstegn ved den økonomiske og økologiske utviklingen. Har det moderne

²⁸ Mira-X AB ble grunnlagt i 1968 og hadde som mål å tilby kundene et helhetlig konsept av tekstiler til interiører. www.mira-x.ch.

²⁹ Bärbel Birkelbach. Verner Panton's Textiles. Remmele, von Vegesack (red.). *Verner Panton The Collected Works*, Weil am Rhein 2000. s. 138 og 153

samfunnet svaret eller må vi lete etter andre veger å gå? Spørsmålene ga etter hvert svar i flere retninger, men felles var at de avviste troen på at det var én modernistisk veg som førte til videre utvikling. Postmodernismen hadde som viktig forutsetning at det var slutt på historien i moderne forstand, og den åpnet for en pluralistisk tilnærming til tilværelsen. Innenfor design betydde det en nyorientering i forhold til for eksempel bruk av ornamenter og symboler, som modernismen hadde definert ut som stilspesifikt og negativt. Andre tilnærmingsmåter var humorens og ironiens. Det virker som om Panton i denne perioden også var påvirket av strømningene i postmodernismen. Han designet blant annet stolserien 'Emmentaler', som en humoristisk kommentar til osten samt stolene 'Funny chair' med sete saget ut som ansikter. Ved siden av dette redesignet han flere av stoltypene sine. 'S-Stuhl', opprinnelig produsert på 60-tallet, ble først til 'Art chair' i 1981 for å ende opp som 'Pantonic' i 1992, mens 'Cone Chair' fra 1958 fikk varianter i lakket metallplate, akryl og lær. Tekstildesignene hans bar fremdeles preg av at det systematiske og modulære i oppbygningen var til stede i hver kolleksjon, men formspråket var ikke mer like stringent, preget av en overordnet idé.

Ny giv i Danmark

Pantons inngangsvinkel til materialer, design og farger ga ham ikke flere store innredningsoppgaver før i 1982. Da henvendte direktøren for Tivoli og Cirkusbygningen i København, Niels-Jørgen Kaiser, seg til ham med et uttrykkelig ønske om å få inn farger i Cirkusbygningen da den skulle renoveres. Pantons nye fargesetting understreket formålet med bygningen, så da interiøret sto ferdig i 1984, ble det positivt mottatt både av oppdragsgiveren og av publikum. Interiøret omtales senere.

Før denne oppgaven var grunnen på sett og vis blitt forberedt ved at Illums Bolighus, København arrangerte en salgsutstilling med Pantons produkter i 1980. Det samme gjorde Galleri Asbæk to år deretter med en separatutstilling hvor et mindre antall 'S-Stuhl' hadde fått individuell behandling både når det gjaldt detaljer og farge. Stolene fikk stor oppmerksomhet, og utstillingen ble også vist flere steder i utlandet som 'Art Chairs': stol-kunst eller kunst-stol.³⁰ I det hele tatt virker det som om oppmerksomheten omkring Panton fikk en positiv dreining i Danmark med deltakelse på flere messer og utstillinger. Illums Bolighus arrangert igjen utstilling i forbindelse med Pantons 60-årsdag, og Dansk Design Center arrangerte to utstillinger først på 1990-tallet. Totalt sett ser det ut til at designene hans var representert både på møbelmesser og på salgs- og separatutstillinger i

³⁰ Stolene var råemner i kryssfinér fra Thonet, som var produsent. De hadde 22 stående og spurte Panton om han kunne bruke dem til noe. Ca. ti år senere tok Torgeir Mjør Grimsrud ved HÅG, Norge opp idéen og etablerte et samarbeid med Panton om å innlemme s-stolen i sitt program som Pantonic 5010/5020.

Danmark flere ganger de siste 16 år av livet hans enn i hele perioden før. Både klimaet innenfor design og en retrobølge med økende interesse for design fra 1960-og 70-tallet blant unge, så ut til å være med på å endre holdningen til Pantons produkter. Mange oppfattet Panton som en Pop-art-designer, og etterspørselen etter Pantons produkter økte, noe som resulterte i gode priser på auksjoner og gjorde at flere av gjenstandene hans ble satt i produksjon igjen.³¹ Firmaet Innovation, Danmark, som hovedsaklig henvender seg til unge, så mulighetene i et samarbeid med Panton og fikk både relansert noen møbler, mønsteret Geometri I fra Astoria i ny utgave³² samt satt i gang produksjon av et nytt multimøbel kalt 'Phantom'.

Personlig hadde Marianne og Verner Panton allerede i 1972 fått en nærmere tilknytning til Danmark, da de fant de den basen som de ønsket å ha i Hornbæk, nord for København. Huset var det ene av to tvillinghus, men det kunne ikke ses etter at Panton hadde bestemt at huset skulle være blått, "kværulantblåt, havelågen gul, stammen på hengepilen orange – malet –"³³. Arbeidsåret var i Binningen og sommeren var i Hornbæk. Inntil 1992 brukte de huset som det danske fritidshuset sitt, men valgte å selge det til fordel for en leilighet på Københavns havnefront. De flyttet inn i Det gule Pakhus, i en stor leilighet som Panton også omskapte til sitt eget univers. Utenpå kunne han ikke endre noe denne gangen, men innvendig var de gjennomgående fargene både på veggene og taket gul, blå og magentarød.³⁴ Hvert rom hadde sin egen farge mens det eneste hvite innslaget var lampeskjermer. Interiøret var igjen stort sett Pantons egne designer hvor fargene matchet fargene i rommet, så linjen med tenkning i helheter fortsatte her også.

Allerede i 1967, samme år som den ble innstiftet, var Panton en av flere som fikk PH-prisen, en pris som skulle gis til personer eller institusjoner, som hadde fremmet eller kunne fremme utviklingen innenfor de kreative områdene og de allmenntilgitt idéene, som Poul Henningsen hadde kjempet for.³⁵ Ut over denne prisen, hentet han de fleste utmerkelsene i utlandet inntil 1990. I de siste årene av hans liv hadde Norden det travelt med å tildele Panton noen av de prisene han ikke hadde fått

³¹ I de danske auksjonshusene er meningene delte om hans designer kan holde prisen. Lauritz.com mener prisene toppet i 2002 ifølge artikkelen Friis. Holder Panton prisen? i *Berlingske Tidende* 19.12.2004

³² Panton endret selv forholdet fra 1:4:16 til 1:4:9 da samarbeidet startet med Innovation. Samtale med dir. Per Weiss Andersen 29.08.2006

³³ Jens Bernsen. *Verner Panton rummet:tiden:stoffet*, København: Dansk Design Center 2003, s. 5

³⁴ Tage Majland. Panton Privat, i *Bo Bedre* nr. 8 1999, s. 54

³⁵ PH-fonden ble opprettet av Louis Poulsen & Co og enken Inger Henningsen kort etter Poul Henningsens død 31.01 1967, og den innstiftet PH-prisen som skulle utdeles på hans fødselsdag 9.september hvert år. www.litteraturpriser.dk/divkult.htm og www.wikipedia.org/wiki/PH-prisen.

tidligere. Danmark og Norge ga ham designpriser i henholdsvis 1991, Dansk Designråds Årspris, og i 1992, Norsk Designpris, og han mottok Dannebrogordenen og Bo Bedres møbelpris i 1998.³⁶

Den siste utstillingen Panton selv var utstillingsarkitekt for, var på Trapholt, Afdelingen for moderne dansk møbeldesign, Kolding. Det var en utstilling han hadde arbeidet med i to år, og dessverre døde Panton bare noen få dager før åpningen av den. Verner Panton avgikk ved døden i København 5. september 1998, 72 år.

Utstillingen *Verner Panton lyset og farven* var ikke bare retrospektiv, men i seg selv et kunstverk. Museumsinspektør Gertrud Hvidberg-Hansen beskriver den som en ”totalinstallasjon med otte rum i forskjellige farver”³⁷. På den måten satte Panton et kunstnerisk punktum som var fremadskuende. Utstillingen var bygget opp som et stort rektangel delt i åtte like store deler, som hvert hadde en rene fargene. En kvadratisk åpning brøt gjennom hvert av rommene og skapte en ’en suite’ opplevelse av dem.. Både denne og ”Farbraume” som han designet til Galerie Littmann, Basel, i 1996, dreide seg om farger. Hos Littmann brukte han sylindre og skapte åtte sammenhengende rom, hvert malt i en klar farger. Jeg mener begge disse utstillingene viste at han vendte tilbake til utgangspunktet med en avklart holdning og mer tilbakeholden, men like sterk bruk av virkemidler. I 2003 viste Dansk Design Center utstillingen ”Verner Panton Vision & Play”, en retrospektiv utstilling, først vist på Vitra Design Museum, Tyskland i 2000 . I pressemeldingen slås det fast at hele sentret, i tråd med Pantons ånd, ble omdannet til ”et stort Pantons univers”³⁸, noe som igjen undertreker at det ikke dreier seg om møbler satt inn i et utstillingsrom, men en helhetlig sanseopplevelse.

Pantons måte å arbeide på var idé- og konseptmakerens hvor idéene som sprudlet fram og ble tegnet på det som var tilgjengelig. Han arbeidet med en prinsipiell tanke eller konsept hvor detaljene ble føyd inn eller som han selv uttrykte det: ”Det attraktive miljø kan man kun skabe, når man for alvor behersker helheden.”³⁹

³⁶ Prisen fikk han for multimøblet Phantom. Bo Bedre deler hvert år ut tre priser: Møbelprisen, Designprisen og Klassikerprisen. Tivolistolen fra 1955 fikk Klassikerprisen i 2005

³⁷ Hvidberg-Hansen, Gertrud, Verner Panton Lyset og farven. Hvidberg-Hansen, Gertrud (red.). *Verner Panton Lyset og farven*. Utstillingkatalog, Trapholt, Afdelingen for moderne dansk møbeldesign, Kolding 1998 s. 12

³⁸ Dansk Design Center pressemeldelse. *Verner Panton – Vision & Play*. [www. ddc.dk](http://www.ddc.dk).

³⁹ Bernsen. *Verner Panton rummet:tiden:stoffet*, København: Dansk Design Center 2003, s. 84

Kapittel 3: Astoria Restaurant, Trondheim

Restauranten før ominnredningen

På hjørnetomten Nordre gate og Olav Tryggvasons gate i Trondheim lå en bygning med firmaet Lysholms Aquavitdestillasjon. Det ble erstattet av en funksjonalistisk bygning i 1933, etter tegninger av arkitekt Arne Vesterlid. Nybygget vakte stor oppmerksomhet med de karakteristiske horisontale vindusbåndene med vinduer i smekre stålprofiler, en buet hjørnebalkong samt en vertikal skive som reiser seg over bygningen. Det fire etasjes høye bygget inneholdt butikker i 1.etasje, restauranter i 2. og kontorer i 3. og 4. og blir kalt Lysholmgården.⁴⁰ (foto A, 1)

To år senere tegnet samme arkitekt sammen med arkitekt Henrik Semmelmann et hotellbygg på tomten ved siden av, Nordre gate 24, med det samme modernistiske uttrykk og samme gesimshøyde. Over denne er det imidlertid en tilbaketrukket, ekstra etasje. Etasjehøyden er forskjellig i de to bygningene, og overgangen mellom dem består av et vertikalt trappeelement med inngang til hotellet. Til å begynne med het hotellet Müller hotell, men skiftet navn til Astoria, og bygningen blir i dag kalt Astoriagården. Restaurantfasiliteter til hotellet var i Lysholmgården hvor plassering på det sørøstvendte hjørnet samt utformingen med vindusbånd og hjørnebalkong, ga lyse lokaler.⁴¹

Astoria Restaurant

Planlegningen av ominnredningen i 1960

De første årene var både restauranten og hotellet eid og drevet av Alf Hugo Müllers far inntil han døde. Sønnen gikk også inn i hotellbransjen, både som hoteleier og også som direktør, blant annet på Prinsen Hotell og på Astoria. 28.mars1960 kjøpte Alf Müller Astoria Hotell.⁴² Etter kjøpet må den danske arkitekten Verner Panton ha fått oppdraget av Müller med å ominnrede restaurantavdelingen som strakte seg over hele 2. etasje i Lysholmgården, samt et mindre område

⁴⁰ I dag inneholder bygningen kjøpesentret 'Byhaven', men eksteriørmessig er den intakt.

⁴¹ Møblene der var ved Edvard Røhmens snekkerverksted og i stil med funkisbygningen, beskrevet av Ruth Waadeland i hovedfagsoppgave, kunsthistorie

⁴² Kjøpsdatoen ifølge Adresseavisen 29.03.60. Müller dannet Müllerhotell A/S i 1957, kjøpte Meråker Pensjonat som det første, i 1958 og utviklet etter hvert en av Norges største hotell- og restaurantkjeder. I 1975 besto Müllerkjeden av Vertshuset Meråker, Nor Turisthotell, Oppdal, Bårdshaug herregård, Orkanger, Astoria hotell, Trondheim, Tynset hotell, Grand hotell og Høyer hotell, Skien, Grand hotell, Sunndalsøra, Astoria hotell, Atlantic hotell, West hotell, alle Oslo, Müllerhotell Grefsen samt restaurantene Daniel i Veita og Mobilia Steakhouse, Trondheim, Frascati rotisserie, Frascati lille kjøkken, Peacock nine, Restaurant Regnbuen alle Oslo. I tillegg ble følgende drevet av kjeden: Blom, Kongeterassen, Pernille, Friluftrestauranten (St. Hanshaugen), alle Oslo.

ved inngangen i første etasje i Astoriagården. Kontakten mellom Panton og Müller ble formidlet av en av Pantons samarbeidspartnere i Danmark, Robert Percy von Halling-Koch.

Müller og Halling-Koch møttes på et hotell i Sør-Norge hvor Halling-Koch var på skiferie i 1960⁴³, og fra kjøpet av hotellet til de ominnredete restaurantene ble innviet 18.november, gikk det vel åtte måneder. Det foreligger tre notater som, ut fra innholdet, må være skrevet på et tidlig stadium av prosjektet, men alle tre er udaterte. Den ene er laget på Prinsen Hotells papir som skisse over 2.etasje, og det kan være Müllers ønsker om dansegulv, orkester, bar, pianist osv. som ble luftet overfor Panton. Antakelig ble økonomien også drøftet ved samme anledning, og tallet ca.150.000 kr er skrevet ned. Nedenfor er ordene ”møbler ,tæpper, gardiner” merket med kryss og ordene farger og arkitekthonorar ikke, noe som kan tyde på at summen skulle omfatte de førstnevnte. Det står også nevnt tegninger av konstruksjoner, planer, fotos samt ordene ”14 dage +”, som kunne tyde på at dette har vært notert under et forberedende møte med Müller hvor Panton fikk rammene stukket ut. Alf Müller møttes med Panton i København i august⁴⁴, og dette møtet kan ha inneholdt Pantons presentasjon av forslaget til ominnredning og Müllers godkjenning av det. Det er trolig at det ble tatt beslutninger ved møtet i og med at Müller kunne offentliggjøre detaljer om planen allerede noen dager etter. Adresseavisen skrev da ”Den nåværende garderoben blir lagt til restauranten slik at denne får nærmest ren rektangulær form. Den blir ved den nåværende blomsterveggen delt i to, og i disse to avdelingene vil man finne to helt forskjellige restauranttyper”⁴⁵.

I Rungsted, Danmark, var Verner Pantons tegnestue i gang med forberedelsene. Arkitektkontoret besto av ham selv og en medarbeider, arkitekt Louis Weisdorf⁴⁶. En av de første eksisterende tegningene til prosjektet er fra august og viser et forslag hvor gulvet i spisesalen har nivåforskjell og med en forholdsvis stor garderobe. Verner Panton har notert flere idéer på dette forslaget, blant annet at gulv, vegger og tak skulle være ens i oransje samt at dag- og nattgardiner skulle være i gull og også en skisse til teppemønster. Selv om det er satt et stort kryss over hele tegningen, ligger imidlertid spiren her til mange av de elementene som ble det endelige resultatet. Flere tegninger er datert de siste dagene før Müller og Panton skulle møtes sist i august og viser detaljer av baren og

⁴³ Sven Erik Møller. The fairy Tale of Verner Panton, Kaiser, Møller (red.). *Verner Panton*, bording grafik A/S, København 1986, u.s.

⁴⁴ Notat fra Müller til Panton på et ark med logoet til Winge & Co Travel Bureau., datert 28.08.60. *Vitra Design Museum Arkiv*

⁴⁵ *Adresseavisen* 07.09.60

⁴⁶ Louis Weisdorf i samtale 20.10.2003

garderoben, snitt av selskapslokalet samt forskjellige møbleringsplaner A, B og C, som Müller nok skulle ta stilling til. Forskjellen mellom de tre forslagene besto for en stor del i hvordan garderoben var utformet. Det fikk igjen innflytelse på antall sitteplasser i restauranten og i konditoriet. Det ser ut til at Müller valgte løsning B.⁴⁷ Mens bordplater og lamper ble trukket ut og beregnet for seg, er det satt minustegn ved under- og skilleromsgardiner, uten kommentar, men de var også med i det endelige interiøret.

I Trondheim ble arkitektkontoret Lien og Risan engasjert til å håndtere byggesaken samt å ha kontakten med myndighetene, og den nyutdannete arkitekten Gunnar Hyll ble satt på saken. Til byggeanmeldelsen var det vedlagt to tegninger som beskrev henholdsvis eksisterende og ny plan. På den nye planen var tekstilene markert på veggene som en bølget linje, og utformingen er også svarende til forslagene fra Pantons arkitektkontor.⁴⁸ Den understreker at det før byggeanmeldelsen var besluttet å kle lokalene med tekstiler.⁴⁹ Denne løsningen var heller ikke noe arkitektkontoret i Trondheim hadde innflytelse på fordi det, i følge Hyll, var en pakkelsøsning som ble presentert, og som Müller gikk inn for.⁵⁰ Selve klargjøringen av restaurantlokalene var ikke komplisert fordi det omtrent ikke skulle endres eller flyttes på de tekniske installasjoner eller toaletter.

Det er trolig at Panton var i Trondheim i den innledende fasen; notatene på Prinsen hotells papir tyder på det og det samme gjør et utkast til brev skrevet av Panton i november hvor han viser til besøk tre måneder tidligere.⁵¹ Han fulgte opp prosessen for i henhold til Adresseavisen ”er mannen som skal omskape Astoria her i byen, og på lørdag var han på åstedet for nærmere å konferere med direktør Müller om planene, som for øvrig er så godt som ferdige.”⁵² (foto A, 2) Gunnar Hyll husker også at han var i byen to ganger, og Panton nevner selv i et brev til Knut Lie og direktør Müller : ”Da vi har meget travlt, og der derfor ikke må ske fejltagelser, har jeg tænkt at være i Trondheim ca.

⁴⁷ Prosjekt B har fått en hake i en sammenstilling av tallene for de ulike forslagene. Det besto av 36 allminnelige bord, 4 lave bord, 20 kvadratiske bord (alle bord uten plate), 153 kremmerhusstoler, 60 wirekremmerhusstoler, 16 hjertekremmerhusstoler, 16 barstoler, 2 taburetter, 966 m² allminnelige gardiner, 390 m² tak (allm. gardinstoff), 390 m² tepper. *Vitra Design Museum arkiv "Astoria"*

⁴⁸ Byggeanmeldelse 07.09.60. Tegning 360-02, Lien og Risan, arkitekter M.N.A.L., 6.9.60, tegnet av G.Hyll. *Trondheim kommunes byggesaksarkiv*.

⁴⁹ Bekreftet av arkitekt Hyll i samtale 14.10.2004

⁵⁰ Samtale med arkitekt Gunnar Hyll 14.10.2004. Thomas Flor bekrefter at Müller ikke så flere detaljer i planen før Panton kom til byen. Flor har et upublisert intervju med direktør Müller laget noen måneder før Müller døde.

⁵¹ ”Efter at have besøgt restauranten for ca. 3 mdr. siden var dir. Müller her i Danmark..” Utkast til svarbrev brannsjef K. Nielsen, Trondheim 28.11.60, *Vitra Design Museums Arkiv*

⁵² *Adresseavisen* 03.10.1960

d.1.november og blive til alt er klart.”⁵³, og fra november finnes det arbeidsnotater fra møter Panton holdt med både Müller og de andre samarbeidspartene i Trondheim.⁵⁴ På denne bakgrunnen er det sannsynlig at Panton besiktiget lokalene i første halvdel av august i og med at han vurderte å skulle bruke minst 14 dager til å utarbeide forslagene. Han returnerte først i oktober og kom så 6. november for å følge den siste delen av arbeidet. Ved selve åpningen var han ikke til stede på grunn av sykdom.

Adresseavisen brakte det som en nyhet allerede i september at to av lokalene skulle hete Gulleplet og Appelsinen.⁵⁵ Brosjyrer til Astoria fra Bennett reklamebyrå, Trondheim, brukte også navnet Gulleplet samtidig med at bildene henviser til interiøret i konditoriet som det var før ominnredningen.⁵⁶ Det tyder på at det kunne dreie seg om et tidlig PR-framstøt fra Müllers side, for arbeidsnotatene fra Pantons arkitektkontor kalte lokalene restaurant, konditori, vinterhave, selskabslokale og garderobe. Panton selv brukte de nye navnene i notat som trolig er fra møter i Trondheim i november.⁵⁷

Når det gjelder det videre detaljarbeidet med prosjektet utover høsten, virker det som om han må ha basert mye av det på medarbeideren på arkitektkontoret, Louis Weisdorf mens han selv sannsynligvis reiste til Triennalen i Milano.⁵⁸ Weisdorf på sin side husket oppgaven og detaljer fra den, og kunne ikke huske at han ble trukket inn i Verner Pantons overveielsene omkring den overordnede fargesettingen eller mønstrene, og det understreker Pantons grep om hovedlinjene i oppgaven.⁵⁹ Arbeidsnotater fra oktober viser at det var et stort, nærmest puslespillsaktig, arbeid som ble gjort for å få alle brikkene på plass til åpningen bare vel seks uker senere.⁶⁰ Det er mulig å dele oppgavene etter typer:

- møbler produsert av Plus-linje til hele 2.etasje og deler av 1.etasje

⁵³ Brev fra Panton datert 25. oktober 1960. *Vitra Design Museum Arkiv*.

⁵⁴ Pantons arbeidsnotater 07.11.60. *Vitra Design Museum Arkiv*.

⁵⁵ *Adresseavisen* 07.09.60

⁵⁶ *Vitra Design Museum Arkiv*. Berit Velve, Bennett Reklamebyrå, opplyste på telefon 08.11.2004 at Bennetts arkiv ble totalt vannskadet for noen år siden og ingen opplysninger om når brosjyrene ble utformet i 1960, er bevart.

⁵⁷ *Vitra Design Museum Arkiv*. Louis Weisdorf notat av 6.10.60, mens et udatert notat med Pantons skrift bruker navnene i forbindelse med serveringspersonalets klær. Det kan være fra Pantons møter i Trondheim 7.11.60.

⁵⁸ *Ibid.* I et udatert notat til Weisdorf, utformet sannsynligvis da han kom tilbake til kontoret fra Trondheim, skrev han blant annet: ”Jeg rejser roligt da jeg synes du har godt fat i oppgaven – din Verner”. Den reisen han siktet til, var en ”rundtur i Europa”, som han selv kalte det i kladden til svarbrev til brannsjefen i Trondheim.

⁵⁹ Samtale med arkitekt Louis Weisdorf 20.10.2003

⁶⁰ De første av de bevarte arbeidsnotatene til Weisdorf med Pantons kommentarer, er datert i oktober, etter Pantons hjemkomst fra Trondheim og har en stor detaljering. *Vitra Design Museum Arkiv*

- møbler designet av Sven Ivar Dysthe, produsert av Dokka – Møbler til deler av 1.etasje
- tekstiler produsert av Unika Væv og trykt hos Dansk Kattuntryk

Både møbler og tekstiler ble levert gjennom møbelfirmaet Knut Lie, Trondheim.

- lamper produsert av Louis Poulsen & Co til 2. etasje, og lamper designet av Poul Henningsen med samme produsent til 1.etasje

Lampene ble levert via Arnold Wiigs Fabrikker i Halden.

- Andre elementer som glassplate til dansegulv, bekledning
- Bordplater i formica, framstilt i Norge

Ut over Müller og arkitekt Gunnar Hyll, var samarbeidspartene i Trondheim Møbelfirmaet Knut Lie, møbeltapetserer Kåre Johnsen, elektrofirmaet Vintervoll og byggmester Baardsgaard.

Selve ominnredningen

Det store og vanskelige punktet var arbeidet med tekstilene som skulle dekke både gulv og, spesielt, vegger og tak. Mønstrene til de forskjellige lokalene var ulike og skulle trykkes på stoffbaner som deretter ble montert på plater. Trykkearbeidet forgikk i Danmark, ved Dansk Kattuntryk i Kirke Værløse mens møbeltapetserer Johnsen sto for monteringsarbeidet. Når det gjaldt gulvene, skulle de dekkes av Axminstertepper i ullkvalitet. Teppene var ferdige og avsendt til Norge allerede en måned før åpningen. De kom i baner som skulle syes sammen på verkstedet hvor det satt flere mann etter hverandre og sydde. I følge Johnsen var det hektisk for å få teppeflatene ferdige og vanskelig få dem transportert til Astoria. Stoffet til vegger og tak ble limt på plater før det ble satt opp, og i denne prosessen var det flere operasjoner som skulle lykkes. Det hele ble bygd opp i modulsystem, slik at veggene og taket besto av et system av smale og brede plater tilpasset mønstrefeltene.

Platene måtte igjen tilpasses så de tok hensyn til tykkelsen av det stoffet som skulle brettes rundt dem så de kom til å flukte ved oppsetningen. I tillegg skulle det være nøyaktige hjørnesamlinger av platene så det ikke ble overlappinger. Stoffet til både til tak, vegger og søyler var 'duvetine'⁶¹, for vindusgardinene kvaliteten 'bolivia'. Det dreide seg om 6 ulike geometriske mønstre som først skulle trykkes i to farger med en trykkramme til hver farge. På trykkeriet ville bare 1 mm forskyvning ved flytting av trykkrammene medføre at mønsteret ikke passet inn på platene. Dansk Kattuntryk mente den trykkeoppgaven de her ble spurt om å utføre, var vanskelig, og samtidig var

⁶¹Ca. 2000 m2 duvetine til tak og vegger, ca. 1000 m2 bolivia til tak og vegger, ca. 600 m2 forheng og undergardiner. Duvetine og bolivia var henholdsvis 94 cm og 130 cm brede. Bolivia er en ullkvalitet. Duvetine er "Fløjlsagtigt stof med tæt, kort luv på den ene side fremkommet ved opkradsning. Fremstilles hovedsagelig af bomuld." www.forbrug.dk/familie/arkiv/toejsko/tekstiler/leksikon.

de i tvil om det var mulig å overholde den korte tidsfristen. For å gjøre arbeidet hurtigere ble det besluttet at stoffet kunne innfarges før trykking og dermed å unngå annengangstrykking, noe som ville spare både rammer og tid.⁶² For alle lokalene ble det laget en nøyaktig trykke- og oppsettingsoversikt av antall baner til trykk for begge stofftypene, og bare en måned før åpningen ble denne overlevert til trykkeriet. For at banene skulle kunne gjenkjennes av møbeltapetsererne, ble de merket både med romertall etter mønstertype og bokstaver, som også gikk igjen på tilsvarende tegninger for lokalene. Til tross for alle disse tiltakene for å styre prosessen, oppsto det likevel problemer underveis.

Ved ankomsten til Trondheim i november kunne arkitekten konstatere at

”Tæpper til følgende rum er forkerte efter opgivne mønstre: vinterhaven (både i detailmønster og i tæppe størrelsesmønster) – selskabslokaler – garderober – vi forsøger at ændre samlinger det blir stadig væk forkert – men så er tæppet ensartet – det er uhyggeligt da intet passer sammen nu – det er umuligt at overse hvad det medfører—andre tæpper gennemgået og ser ud til at være rigtige – ”⁶³

Ut over dette kunne Panton sammen med møbeltapetsereren fastslå at mange lengder duvetine var trykt på vrangsiden av stoffet og at det var vanskelig å få mønstrene til å passe på grunn av unøyaktig trykking.

Åttende november gikk tømremester Baardsgaard i gang med riving og tilpasning av lokalene, og de jobbet med mange mann og i lange skift for å bli ferdige. De siste detaljene og endringene kom også på plass, og blant annet ble dørene til kjøkkenet flyttet litt for å passe inn i modulsystemet. Det var 10 dager til åpning og en hektisk aktivitet blant annet for møbeltapetsererne som arbeidet i døgndrift, bare med noen hviletimer på hotellet innimellom. Nettgardinene ankom også og ble hengt opp like før åpningen, men fjernet igjen etter pålegg fra brannmyndighetene.

Innredningen og brannmyndighetene

Brannsjefen hadde ved flere leiligheter i oktober vært inne i saken angående brannsikkerheten på stedet, både i forhold til tekstilene og til platene. Arkitekt Hyll informerte Pantons arkitektkontor i

⁶² I det opprinnelige forslaget forlangte trykkeriet 1 krone mer enn det de 5,15 kr som de normalt tok pr. meter i to farger. Det totale rammeantallet på 60 kunne i det nye overslaget av 06.10.60 reduseres til 26. *Vitra Design Museum Arkiv*

⁶³ *Ibid.* Verner Panton, notater skrevet i Trondheim 07.11.60.

oktober og fortalte at brannsjefen ikke ville godkjenne bruken av tekstiler og plater medmindre de ble impregneret mot brann. Det gjorde at Panton følte seg tvunget til å avbryte oppholdet i Milano for selv å ta kontakt med brannsjefen.⁶⁴ Saken må ha vært sentral for Panton i og med at han ikke overlot den til assistenten sin. I mellomtiden kom brannsjefens innstilling til Trondheim brannstyre som ble tiltrådt:

” Under noe tvil tillater jeg meg å foreslå følgende vedtak: Brannstyret vil for sin del ikke motsette seg den planlagte innredningen med tekstiler dersom følgende iakttas:

- 1) På vegger og tak skal tekstilene strekkes i det minste på brannherdig underlag, altså ikke på treverk eller liknende brennbar innredning.
- 2) Ved monteringen skal det til brannsjefen innleveres et mindre prøvestykke av hvert stykke stoff.
- 3) Stoffene skal skiftes ut eller nyimpregneres etter 2 år regnet fra impregneringsdato.”⁶⁵

Materialer til veggplatene ble diskutert med arkitekt Hyll, og Pantons ønske var å benytte et annet materiale enn gipsplater fordi de ville være tunge, spesielt i forhold til taket. Her medvirket brannsjefen til å peke på løsninger, noe Panton satte pris på.⁶⁶ Brannsjefen kom imidlertid etterfølgende med harde utfall mot Verner Panton og var ”..rystet over at en dansk arkitekt kan tillate seg en så ansvarsløs fremgangsmåte som den arkitekt Verner Panton har brukt her på stedet.”

⁶⁷ I en håndskrevet tilføyelse nederst på kopien til Verner Panton har han tilføyd:

”Arkitekt Panton.

Slik ser altså saken ut fra min side. Muligvis har De funnet norske myndigheter strenge selv om vi samarbeider meget nøye med bla. de danske, men jeg gikk i alle fall flere ganger av min vei for å hjelpe Dem. Til takk har De etter min mening spilt ”unfair play”.

KI. Nielsen”⁶⁸

Det er sannsynlig at han henviser til den ufullstendige impregneringen og opphengingen av det ikke godkjente gullstoffet i siste øyeblikk. Brannsjefens ultimatum var at tekstilene ikke ville bli godkjent med mindre de ble impregneret mot brann, og han etterlyste prøver på stoffene for at de kunne testes.

⁶⁴ *Ibid.* Verner Pantons utkast til svarbrev på brannsjefens skrivelse av 22.11.60, datert 28.11.60.

⁶⁵ Innstilling til Trondheim brannstyre fra brannsjef K.I.Nielsen 17.10.60. *Trondheim brannstyres arkiv*

⁶⁶ Utkast brev fra V. Panton til brannsjef K. Nielsen, Trondheim 28.11.60. *Vitra Design Museum Arkiv*

⁶⁷ Brev fra brannsjef Nielsen til bygningssjefen i Trondheim 22.11.60. *Trondheim kommunes byggesaksarkiv.*

⁶⁸ Brev fra brannsjef Nielsen til bygningssjefen i Trondheim 22.11.60, kopi til Verner Panton. *Vitra Design Museum Arkiv.*

Like før åpningen krevde brannstyret at de brennbare gardinene ble fjernet øyeblikkelig. De godtok heller ikke en erklæring fra Unika Væv om at nettgardinene ikke kunne antennes og heller ikke utviklet giftige gasser. Brannsjefen kunne så like etter åpningen konstatere at den pålagte impregneringen ikke var foretatt og ga restauranten lov til å fortsette sin virksomhet "...på betingelse av at tekstiler, med unntak av nevnte "tyllgardiner" og ullstoffer, blir impregnert fortløpende idet det tas et rom hver natt."⁶⁹ I følge møbeltapetserer Kåre Johnsen utførte de impregneringen av tekstilene etter at de var satt opp. Det virker som om de i all hast ble impregnert kvelden før åpningen, men at behandlingen skulle gjentas grundigere noen dager etterpå. Johnsen utferdiget også en erklæring etter impregneringsarbeidet og sendte nye stoffprøver til brannvesenet. Disse ble testet og godkjent, med unntakelse av det rutete i Gulleplet. Brannsjefen forlangte en ny prøve av det, tatt direkte fra veggen, om et år.⁷⁰

Det er sannsynlig at mange av de fotografiene som eksisterer av interiøret i restaurantene, ble tatt som modellfoto før pålegget fra brannmyndighetene og at de tynne gardinene ikke var der ved åpningen. Både Gunnar Hyll og Kåre Johnsen husker at det var problemer med gardinene, og sistnevnte mener de ikke var der ved åpningsarrangementet.⁷¹

2. etasje: Appelsinen, Gulleplet, Vinterhaven, Tyttebæret, Garderoben

18.november 1960 åpnet det nye restaurantkomplekset til Astoria Hotell. Det besto av Garderobe samt konditoriet Gulleplet, restauranten Appelsinen, nattkonditoriet Tyttebæret og Vinterhaven i andre etasje. Navnene spilte på fargeholdningene som var gjennomført i de enkelte rommene. (foto A, 3)

Appelsinen

var et stort rektangulært lokale med tre frittstående søyler og en sørvendt vindusvegg med et horisontalt vindusbånd. Lokalet hadde "rød/orange"⁷² fargeholdning med tekstiler på gulv, vegger og tak. Vindusveggen var dekket av to lag gardiner fra tak til gulv, et lag transparent gardin samt innergardiner. Stolene var ensfargete, skiftevis i oransje og rød mens de transparente

⁶⁹ Brev fra brannsjef Nielsen til bygningssjefen i Trondheim 22.11.60. *Trondheim kommunes byggesaksarkiv*

⁷⁰ Brev fra Brannsjefen 03.12.1960, *Trondheim kommunes byggesaksarkiv*

⁷¹ Samtaler med G.Hyll 14.10.04 og K. Johnsen 24.03.03

⁷² Alle fargeholdningene som er satt med sitatmarkering, er hentet fra kopi av det dokumentet som ble levert til Dansk Kattuntrykkeri, datert 18.10.1960. For Gulleplet var 'okker' overstreket og erstattet med 'guld'. *Vitra Design Museum Arkiv*.

gardinlengdene var ensfargete i oransje. Mønstret Geometri I dekket hele rommet. I tillegg hadde søylene og dørene fra lokalet det samme mønstrete stoffet. Geometri I besto av kvadrater med innskrevne sirkler i tre størrelsesvarianter og i oransje på rød bunn eller rød på oransje bakgrunn. Mønstret startet midt i taket så de store sirklene gikk som en linje i rommets lengderetning med opphengspunktet til lampene midt i en sirkel. Sirkelen gikk også igjen som bordplater og i utformingen av baren med belysning, og den ble videreført i og med at møbelgruppene framsto som gjentakelser av sirkler.

Det var sitteplasser til 102 gjester og møbleringen besto av Pantons designer. Bordene hadde konisk understell og sirkelformete plater med samme diameter, men i to forskjellige høyder.⁷³ De høye var plassert langs veggene, hvert med fire 'Cone Chair' omkring. Cone Chair var kjegleformet med helpolstret skjelett i platestål. Midt i rommet var det runde, lave bord, og hvert av dem var omkranset av fire røde 'Heart Cone', en variant av Cone Chair. I den vestlige enden av lokalet var det en rund bar med plass til barkeeperen i midten. Bordhøyden var sånn at baren, ved behov, kunne gjøres om til restaurantbord ved hjelp av ileggsplate, men det betydde på den andre siden at den ble lite synlig. Foran baren var det flygel samt et dansegulv bestående av glasskvadrater.⁷⁴ Over hvert av bordene var det punktbelysning med lampen 'Topan', en kuleformet pendellampe, mens 6 av de samme lampene dannet en sirkel over baren for å markere den. (foto A, 4.1 – 4.5, mønster A, 10)

Gulleplet

var beliggende mellom Vinterhaven og Appelsinen. Mot sør var det et horisontalt vindusbånd i hele veggens bredde, mens det på de to korte sidene var gjennomgang til henholdsvis vinterhagen og restauranten. Også her var det søyler.

Fargeholdningen var i "solgul/ guld" på vegger og tak mens gulvet var oker/solgult. Vindusveggen var dekket av to lag gardiner fra tak til gulv. Tekstilene besto av ensfargete duker og stolputer i solgult. Gulleplet hadde åpent både formiddag og kveld, og i taket var det montert skinner mellom bordrekkene vinkelrett på vinduene hvor transparente gardiner med innvevd gulltråd ble trukket for om kvelden, og dermed dannet små rom i rommet. Transparente gardiner var det også foran vinduene. Fortrekksgardinene, gulvet, veggene, taket og søylene var i mønstret Geometri II som besto av kvadrater i 3 ulike sammensetninger. Her ble sirkelen tatt inn i møblene med sirkelformete bordplater og stolputer samt i lampenes kuleform. Etter planen skulle lokalet romme 60 gjester, og

⁷³ Bordene hadde en diameter på 82 cm, men var i to høyder: 70 cm og 45 cm

⁷⁴ I prosessen var det gjort mange overveielser omkring materialvalg til dansegulvet, blant annet var både kobber og herdet glas på tale.

bordene var den høye varianten med runde bordplater og fire 'Wire Cone' rundt hvert. Wire Cone besto av et kjegleformet skjelett i forkrommet stålwire på firpassfot. Over hvert bord hang det en blank, messingfarget Topan pendellampe som punktbelysning.

(foto A, 5.1 - 5.3, mønster A,10)

Vinterhaven

På det sørøstvendte hjørnet av bygningen lå Vinterhaven med vindusbånd som endte i et halvsirkelformet hjørne. Fargeholdningen var i "turkis/lysgrønn". Hele vindusveggen var dekket av to lag gardiner fra tak til gulv, og de transparente var ensfargete i lys grønn. Fortrekksgardiner, gulv, vegger og tak var i mønstret Geometri III. Denne varianten besto bare av kvadrater, men også overskåret diagonalt så de dannet innskrevne kvadrater og trekanter, vekslende i de to fargene. Her var det opprinnelig planlagt kvadratiske bord, men dette ble senere endret til runde med Cone Chair omkring hvert. Stolene var gruppert tre og tre med samme ensfargete trekk. De mønstrete gardinene var i det samme bomullsmaterialet som vegger og tak, og belysningen var lavthengende punktbelysning med Topan.

(foto A, 6.1 - 6.2, mønster A, 10)

Tyttebæret

Selskapslokalet fikk navnet Tyttebæret og var et rektangulært lokale beliggende mot øst med et horisontalt vindusbånd på denne veggen. Vindusveggen var dekket av to lag gardiner fra tak til gulv. Tyttebæret hadde fargeholdningen "violet/indigo". Lokalet kunne deles opp ved hjelp av ensfargete, transparente gardiner i indigo som ble trukket fram på skinner i taket, og den samme gardintypen var også for vinduene. Innergardiner, gulv, vegger og tak var trykket med mønstret Geometri IV. Geometri IV var bygget opp av 2 sirkler og 2 kvadrater innskrevet i stort kvadrat vekslende i de to fargene. Kvadratet ble gjentatt i bordplatene⁷⁵ som var den høye varianten med fire ensfargete Cone Chair rundt. Sirkelformen gikk igjen som en kombinasjonen av sirkel og kule i lampene. Belysningen besto av 30 lamper som hver var en oppadvendt Topan som lyste mot en skjerm i lysfiolett. Lampene var plassert på rekker cirka to meter over gulvhøyde og ga en indirekte

⁷⁵ Remmele, von Vegesack (red.). *Verner Panton The Collected Works*, Weil am Rhein, Vitra Design Museum 2000, s. 242-243. Produktoversikten nevner ikke denne form for bord med kvadratisk plate, og Flor skriver i designinteriør nr. 2/2002 s.23 at de er laget spesielt til Astoria, men Panton beskriver dem i sitt forslag til møblering som "borde fra pluslinje i sorte farver" Det vil si at understellet er derfra, mens alle platene ble laget lokalt

belysning, og om kveldene ble det supplert med levende lys på bordene. Også her var det dansegulv i glass⁷⁶ og flygel ved den ene endeveggen i lokalet. (foto A, 7.1 - 7.2, mønster A, 10)

Garderoben

Etter å ha gått opp trappen til 2.etasje, var garderoben det første lokalet gjestene kom inn i ved ankomsten til Astoria Restaurant. Garderoben var holdt i "hvidmeleret/lysgrå". Selv om garderoben ikke hadde vinduer, var veggene nærmest garderobedisken dekket med stoffet i ullkvaliteten brukt som et fortrukket 'gardintapet' med ensfarget lys grå kant nederst. Ut over at gulv, vegger og tak var trukket med mønstret stoff, ble det brukt på siden av garderobedisken samt på dørene til toalettene. Mønstret her var Geometri V, som besto av kvadrater og diagonalt overskårne kvadrater i samme størrelse. På møbleringsplanen er det ikke nevnt noe om stoler til garderoben, men på et foto av lokalet står det en lav polstret taburett, 'Low stool', i ensfarget lys grå.⁷⁷ Belysningen her var også Topan lamper med metallskjermer, antakelig polert aluminium, i alt 10, og fire av dem plassert på linje over garderobedisken. Av øvrige materialer var sidene på garderobedisken dekket med glass, og veggen ovenfor inngangen til toalettene hadde speilflate fra gulv til tak. (foto A, 8.1 – 8.2, mønster A, 10)

I følge planen skulle også trappen fra inngangen til 2. etasje fargesettes:

"trappegang: gulv	- rødt sisaltæppe-
vægge	- dekoration i røde farver-
loft	- dekoration i røde farver-
belysning	- en mængde runde glaslamper i forskellige røde farver og med svagt lys i -"

⁷⁸

Det finnes imidlertid ingen dokumentasjon for at den ble utformet på denne måten.

1.etasje: Müller Bistro og Bar

Første desember åpnet også en lobbybar og bistro som lå i forbindelse med hotellresepsjonen i 1. etasje til Nordre gate.⁷⁹ Det hadde tidligere vært utarbeidet planer, men da arkitektene Lien og

⁷⁶ I Tyttebæret gikk glasset i stykker under åpningen, ifølge Pantons oppsummering og brev til Müller etter åpningen. *Vitra Design Museum Arkiv*

⁷⁷ Foto i Remmele, von Vegesack (red.). *Verner Pantons The Collected Works*, Weil am Rhein, Vitra Design Museum 2000 s. 135 og *mobilia* nr. 66, januar 1961 s.51

⁷⁸ Notat av Pantons. *Vitra Design Museum Arkiv*

⁷⁹ Krag's arkitektkontor hadde byggeanmeldt en ominnredning til kafeteria med 132 plasser 12.februar 1959, noe helserådet gjorde innsigelser mot på grunn av kjøkkenet. *Trondheim kom. byggesaksarkiv*

Risan overtok saken⁸⁰, ble prosjektet innskrenket til en kafeteria og et grillrom, begge med 36 sitteplasser samt en lobby.⁸¹

I 1.etasjen var planene at fargeholdningen skulle være isblå/ultramarin mønstret i Geometri VI. Det besto av kvadrater i variasjoner med horisontal/ vertikal og diagonal oppdeling som også dannet trekanter. Det endte med at lokalene ble delt i to avdelinger med en mellomliggende bar.

Adresseavisen betegnet det som en herre- og en dameside: ””Herresiden”s tekstiler er holdt i to blå farver – på ”damesiden” er det en lett grønn farve pluss orange som behersker rommet.”⁸² Det virker som om tekstilene var begrenset til å omfatte vegg- og vindusgardiner, tepper samt ensfarget stoff på Heart Cone mens veggene var malte. (foto A, 9.1 - 9.2, mønster A, 10)

I 2. etasje var alle delene av innredningen i restaurantene designet av Verner Panton mens det i lobbybaren fantes flere elementer designet av andre. Den norske designeren Sven Ivar Dysthe hadde tegnet møbelgruppen som ble brukt i den ene delen. Lenestolen var utført i palisander og polert stål, trukket med svart lær, og bordet hadde bein i stål og bordplate i palisander.⁸³ I den andre avdelingen ble Heart Cone og de runde, lave bordene fra Plus-linje brukt. Baren var møblert med varianten ’Bar stool’, men var i seg selv en tradisjonell løsning med høy disk. Lampene i første etasje var PH 3/4 tegnet av den danske designer Poul Henningsen, men også lampen Topan og den oppadvendte varianten, var med her. Det er imidlertid lite dokumentasjon, skriftlig eller som foto, omkring disse lokalene. Ragnhild Riise, som var resepsjonist, kunne ikke huske dem spesifikt, møbeltapetserer Kåre Johnsen kunne svakt erindre noen blå farger mens Thomas Flor så på resultatet som en kombinasjon av Müller og Pantons ønsker.⁸⁴

⁸⁰ Ifølge Gunnar Hyll ble Krag's arkitektkontor delt, og den ene delen ble Lien og Risan. Samtale med Gunnar Hyll 14.10.2004

⁸¹ Arkitekt Lien og Risan v/ Nils Lian: brev av 14.03.1960 til bygningssjefen i Trondheim, med påtegning fra bygningssjefen 23.03.60, journalnummer 178/60, uttalelser fra brannsjefen av 22.04.60 og Helserådet 27.05.60. *Trondheim kommunes byggesaksarkiv*

⁸² *Adresseavisen* 02.12.60

⁸³ Mod. nr. ”1001 A:F” Produsent Dokka-Møbler, Oslo. Stolen er gjengitt i *Bonytt* s. 46 1961, og hele møbelgruppen er omtalt og avbildet i *Arkitektnytt* 1960 s.220, Chr. Norberg-Schulz, *Nye Brukskunstsignaler* (Om Brukskunststillingen 1960) ”Jeg festet meg særlig ved Sven Ivar Dysthes vakre og saklige sofa og lenestoler. ...”Dysthe har også en luksusutgave av sin sofagruppe....Etter mitt skjønn er luksusutgaven mindre heldig. Den er nok elegant, men den kompliserte materialesammenstillingen fratar konstruksjonen dens logiske sammenheng og gir det hele et litt uavklart preg.”

⁸⁴ Samtaler med Johnsen 24.03.03, Riise 11.10.04, Flor 06.03.07.

Reaksjoner på ominnredningen

Hotelldirektør Müller var enig i Pantons innfallsvinkel og brukte uttrykkene ”..som vi fornyet fargesprakende og festlig”, ”vår smak”⁸⁵, og et videre samarbeid med å ominnrede hotellrommene skal også ha vært på tale.⁸⁶ Poul Henningsen skrev om interiøret: ”Jeg mener ikke at Astoria i Trondhjem er den sidste løsning på noget som helst, men jeg mener i høj grad det er den første løsning på det store spørgsmål som har plaget os lige siden funktionalismen brød igennem: Hvordan gør vi en restauration til at være i for publikum?”⁸⁷ Han så den som et alternativ både til de modernistiske løsningene som, i følge ham, skremte folk vekk, og til de mange folkløreløsningene som han anså som en kvalitetsmessig dårlig måte å skape hygge på.

Den øyeblikkelige reaksjonen i avisene var holdt i positive vendinger. Adresseavisen hadde fulgt prosjektet hele høsten med overskrifter som ”Dansk ”formal rabulist” skal helt bygge om Astoria” og ”Sjetteget dansk sjokkarkitekt revolusjonerer Trondheimsrestaurant”, men kommenterte innvielsen mer avdempet: ”Trondheim har fått noe ”helt anderledes” i restaurantbransjen” med undertitlen ”Det nye Astoria er blitt en sensasjon”.⁸⁸ Arbeider- avisa omtalte begivenheten som ”Astoria – atomalderens restaurant”⁸⁹. Mens Dagbladet meldte om ”Dansegulv av rent glass i Trondheim”, syntes VG at ”Dansk sjokkarkitekt lager restaurant-sensasjon i Trondheim” og det gjorde også den danske avisen Politiken med overskriften ”Dansk arkitekt har chokeret Trondheim” som betegnet innredningen som utradisjonell og Müller som modig.⁹⁰ Den lokale avisen Nidaros var den eneste som ikke slo om seg med store overskrifter, men nøkternt skrev at ””Appelsinen”, ”Gulleplet” og ”Tyttebæret” innviet på Astoria i går”.⁹¹ Avisen fortsatte med å beskrive interiøret, og det adjektivet som går igjen flest ganger er ”morsom”. Det virker som om journalisten har hatt vanskelig med å finne andre dekkende ord. Personer som jeg intervjuet om opplevelsen av ominnredningen, brukte beskrivelser som festlig/ fantastisk opplevelse /fantastisk/ stort. På den andre siden var synspunktene at inntrykket var tungt og for mørkt og at spesielt den røde fargeholdningen var for sterk. Kjellfrid Müller, hotelldirektør Müllers tidligere kone, fortalte at

⁸⁵ Rie Bistrup. Enmanns-show til 65 millioner, *Aftenposten* 18.10.1975, A-magasinet s.10

⁸⁶ Gunnar Hyll i samtale 14.10.04

⁸⁷ Henningsen. Nyt nordligt lunt mødested, *NYT, LP & CO*, 28.01.1961, s. 1858

⁸⁸ *Adresseavisen* 07.09.60, 03.10.60 og 19.11.60

⁸⁹ *Arbeider-avisa* 19.11.1960

⁹⁰ *Dagbladet* 19.11.60, *VG* 21.11.60 og *Politiken* 02.12.60

⁹¹ *Nidaros* 19.11.1960

mange kom og så på interiøret for så å gå på en annen restaurant for å spise.⁹² Hun syntes også det var vanskelig å finne en kjole som passet til stedet og så det som et problem at gjestene og personalet ikke kunne orientere seg. Noen ga også uttrykk for at stedet ble et "sjekkested". Publikum var ikke enig i Poul Henningsens positive vurdering og ble vekk, enten årsaken var den ene eller den andre.

Like interessante som reaksjonene, må mangelen på reaksjoner være. NTH i Trondheim var i 1960 Norges eneste uddanningsinstitusjon for arkitekter, og man kunne forvente at så annerledes utformete rom ville skape debatt i fagmiljøet, men den ble ikke omtalt i nevneverdig grad.⁹³ Byggekunst, som var utgitt av Norske Arkitekters Landsforbund, hadde også fokus på restauranter og hoteller.⁹⁴ I 1963 hadde tidsskriftet en fyldig beskrivelse av ominnredningen av Britannia Hotel, Trondheim samt en beskrivelse under overskriften "Innredning av Restaurant Astoria, Trondheim". Det vil si at det samme nummer hadde en omtale av en ominnredningsoppgave foretatt av arkitekt Arne Korsmo samme år og en to år gammel artikkel om ombygningen av Astoria, sakset direkte fra Louis Poulsen NYT januar 1961, men i forkortet utgave uten at dette fremgikk av kildehenvisningen.⁹⁵ I tillegg var Verner Pantons navn stavet feil. I samme periode hadde tidsskriftet Arkitektnytt ingen omtale av Astoria. De to tidsskriftene hadde interessant nok den samme ansvarlige redaktør og besto av den samme redaksjonskomitéen. Tidsskriftet Bonytt som henvendte seg til et bredere publikum, tok ikke opp selve ominnredningen, men hadde en omtale av stolene skrevet på dansk. I redaktørens innledning sammenliknet han den nye stoltypen med Arne Jacobsens Egget og mente at denne stolen, på samme måte, ville få en store utbredelse.⁹⁶

I Danmark hadde arkitektene fagtidsskriftene Arkitekten og Arkitektur DK. Ved gjennomgang av de aktuelle årgangene finnes det heller ikke her en anmeldelse av ominnredningen på Astoria, selv

⁹² Müller tok en liten ferie etter åpningen. Han ble ringt opp av regnskapsføreren sin som ba ham komme til byen og vise seg fordi folk trodde han var blitt innlagt. *Dag og tid*, 30.08.2003

⁹³ Arkitekt Roar Tønseth, som jobbet i Trondheim og fra 1960-årene hadde sitt eget arkitektkontor i Trondheim, bekreftet at de ikke diskuterte ominnredningen (samtale 12.10.04), det samme gjorde Gunnar Hyll (samtale 14.10.04) og Håkon Bleken om miljøet på NTH (samtale 19.02.2007)

⁹⁴ I perioden 1960 – 63 var det omtaler av Glomdalsmuseet som også inkluderte Sommerrestauranten, Elverum (1960), Trattoriaen på Hotell Viking, Oslo og Najaden på Sjøfartsmuseet, Oslo (1961), ingen omtaler i 1962. I 1963 omtalte de Park Hotel, Drammen. *Byggekunst* årg. 1960- 1963

⁹⁵ Henningsen, Poul. Innredning av Restaurant Astoria, Trondheim Av arkitekt Verner Panthon, *Byggekunst* 1963, s. 128 -129. Omtale av ombyggingen av Britannia hotel s. 130-133. Korsmo var på dette tidspunktet professor i bygningskunst på NTH, utnevnt i 1956.

⁹⁶ Th. Eiken. Denne gang kremmerhus, i *Bonytt*, 1960, s. 6

om tidsskriftene i samme periode vurderte annen norsk arkitektur.⁹⁷ I Dansk Kunsthåndværk ble interiøret imidlertid nevnt som ”..Verner Pantons talentfulde indretning..”⁹⁸, men ikke i en selvstendig anmeldelse.

I og med at ominnredningen ble betegnet som sjokkerende og sensasjonell av norsk presse og den danske Politiken, er det underlig at fagmiljøene stort sett ikke kommenterte saken. En av de få unntakelsene var tidsskriftet mobilia samt NYT utgitt av Louis Poulsen & Co. En av årsakene kan være at Poul Henningsen var aktiv både i NYT og i mobilia. Det er i det hele tatt snakk om personsammentreff i miljøene. Artikkelen i mobilia, februar 1961, var skrevet av Sem og er identisk med anmeldelsen i Politiken etter åpningen. Svend Erik Møller (Sem) var både kritiker i Politiken og med i gruppen omkring mobilia. Dette kommer jeg nærmere inn på senere i oppgaven.

Allerede i 1963⁹⁹ ble hele innredningen fjernet fordi restauranten ikke kunne gå økonomisk. Alf Müller selv omtalte prosjektet som en ”dundrende fiasko” og utdypet at ”..ingen delte vår smak. Gjestene uteble rett og slett. Jeg måtte se i øynene kveld etter kveld: tom sal, tafatt betjening, omsetning på noen få kroner. Da rev jeg ned alt det lekre, fra tapeter og dekorasjoner til lamper og utsmykninger; jeg ble besatt av et slags ødeleggelsesraseri. Så bygget vi salen opp igjen og innførte hva jeg kaller Trondheimsgrått. Det konvensjonelle og pene. Og gjestene fant veien tilbake.”¹⁰⁰

⁹⁷ Nils-Ole Lund,. Sommerrestauranten ved Glomdalsmuseet, Elverum, *Arkitekten* nr.3 1961 s. 42

⁹⁸ Bent Salicath. Dansk på Salon du Meuble i Paris, *Dansk Kunsthåndværk* nr. 1 1961, s. 7. Samme artikkel vurderte også Cone Chair til å være delvis funksjonelle.

⁹⁹ Jeg har ikke funnet kilder fra 1963 som bekrefter dette, men årstallet brukes i utstillingskatalogen *Mørkets sans, Verner Pantons Astoria Restaurant i Trondheim 1960-63*, Nordenfjeldske Kunsthindustrimuseum 2002.

¹⁰⁰ Rie Bistrup. Enmanns-show til 65 millioner, *Aftenposten* 18.10.1975, A-magasinet, s. 10

Kapittel 4: Andre interiøroppgaver

Kroen Kom igen, Fyn (1958)

Kroen Kom igen tilhørte Langesø Gods og ble forpaktet av Verner Pantons far. Kroen var i et tradisjonelt hvitkalket, dansk landhus formet som en lang, lav mursteinsbygning med markert inngangsparti på midten og et tak med høy reisning. Faren ønsket å bygge den ut med en sommerrestaurant så kroen kunne romme opp til 700 gjester, og godseier Schilden Holstein gikk med på planen. Verner Panton skulle være arkitekt på oppgaven som besto av nybygg med innredning, ferdigstilt i 1958. Den nye delen ble bygget i vinkel på den eksisterende bygningen og var en rektangulær paviljong med betongdekk, bærende søyler og glassfasade. Taket ble innredet med terrasse som hadde utvendig oppgang. 1.etasje var ett stort rom som kunne deles opp ved hjelp av tekstilbetrukne plater og skyvdører.

Interiøret var stramt, og bruken av geometriske figurer startet ved at taket var aksentuert i kvadrater. Den store takhøyden gjorde at han kunne dele opp vindusflaten i to bånd; det nederste som stående rektangler mens det øverste dannet en frise bestående av kvadrater med og uten innskrevne sirkler. Det geometriske ble understreket videre ved hjelp av vegg – og skilleromsplatene med store sirkler og trekkanter. Bordplatene var kvadratiske mens lampene besto av sirkelformete elementer.

Fargeholdningen i hele interiøret var fem toner av rødt, og dette gjaldt alt, helt ned til det tøyet serveringspersonalet skulle bruke. Til skilleveggene hadde han valgt ut to av nyansene som han fordelte systematisk på platene, og på noen av dem sirkler og trekkanter, lys på mørk eller mørk på lys bunn. Foran de nederste, rektangulære vindusfeltene var det montert gardinlengder til gulvet, og disse kunne trekkes for. Innredningen besto av møbler designet av Panton. To av hans stoltyper ble brukt; den lette 'Tivoli chair' i stålrør med rattan på sete og rygg samt 'Cone Chair', som var designet til kroen, og helpolstret. De sto fire og fire omkring kvadratiske bord. Belysningene var lamper som hang ned fra taket i rekker, men plassert høyt oppe. Disse var også designet av Panton, men i tillegg var det montert allminnelige lysstoffrør i taket. Materialbruken dreide seg om en kombinasjon av tekstiler i gardiner, duker og stoltrekk samt malte elementer. (foto B, 1.1 – 1.3)

Reaksjoner

Utvidelsen av Kom igen fikk så stor oppmerksomhet at ”folk valfartede fra nær og fjern”¹⁰¹, og en anmeldelse i *Arkitekten* mente arkitekturen var ukonvensjonell for en kro, men så den som riktig, og fargevalget ”...er nettopp så overdrevent, at man bliver uhøytidelig og lattermild...”¹⁰². Artikkelen avsluttes med å anbefale stedet som en severdighet. Ut over det ble kroen også en forretningsmessig suksess, så de store investeringene betalte seg.

Redaksjonshuset Spiegel-Verlag, Hamburg (1969)

var en innredningsoppgave som sto ferdig i 1969. Bygningen på tretten etasjer med en lav sidebygning var bygget i 1967, men den sto tom en periode før Spiegel-Verlag besluttet seg for å leie. Eksteriørmessig var det en nøktern arkitektur i betong med et strengt modernistisk formspråk, men forlagsdirektøren ønsket at interiøret skulle gi huset personlighet og i større grad avspeile forlagets egenart. Kildene har divergerende oppfatninger om hvordan kommisjonen startet for Pantons¹⁰³, men prosjektkoordinator Bernhard Uphues formidlet en helt klar oppfatning om hvordan oppgaven skulle løses: ”... the interior design should create a serious and dignified impression. It may in no way be controversial, not give rise to debate or criticism (insofar as this is possible in a company with 500 employees), it should avoid fashionable formal characteristics, be somewhat timeless, and possess lasting artistic value. ...This should not exclude the possibility that people visiting our premises are made aware of the remarkable character of this place on accord of the design and furniture.”¹⁰⁴ Psykologiske faktorer skulle også med inn i forhold til hva lokalene var tenkt brukt til. Verner Pantons løsning av oppgaven besto i å skape et totalinteriør. Det ble arbeidet fargemessig med de fleste av de tretten etasjene, men felleslokaler som inngang, resepsjon, kantine, bar, svømmehall og møterom ble endret mest radikalt.

Hver funksjon i forlagshuset fikk sitt fargeskjema, i hovedsak valgt blant spektralfargene.

Redaksjonens lokaler ble holdt i den kalde skalaen fra blekfiolett via kongeblå til mørk turkis og grønn. Administrasjonsdelen fikk den varme skalaen med gult og oransje. Fargesystemet på alle

¹⁰¹ Engholm. *Verner Pantons*, København: Aschehoug Dansk Forlag, 2004, s. 22

¹⁰² s.Kroen ved Langesø, *Arkitekten* nr. 3 1954, s. 55

¹⁰³ Børnsen mener at forlagsdirektør Rudolf Augstein henvendte seg til Pantons med bakgrunn i at Spiegel-Verlag allerede kjente hans møbler og selv hadde Kræmmerstolene. Sabine Eppel mener han ble anbefalt av tidsskriftet ’Schöner Wohnen’, noe som bekreftes av Krause i *Bauzeitung* nr. 12 2001. Iflg. Krause var Augstein utgiver, mens Hans Detlev Becker var forlagsdirektør.

¹⁰⁴ Fra møteprotokoll 03.05.1968 sitert i Sabine Eppel, Verner Pantons as an interior designer, Remmele og von Vegesack (red.). *Verner Pantons The Collected Works*, Weil am Rhein, 2000, s. 184

disse etasjene var gjennomført i korridorene samt på de heldekkende teppene på kontorene. På 6. etasje lå møte- og konferanserommene, og her ble en lilla fargeholdning totalt gjennomført helt ned til detaljnivå. Eksteriøret ved inngangspartiet i 1. etasje var holdt i den rødlige skalaen og det fortsatte inn i resepsjonen hvor fargene ble utvidet til rød, fiolett og blå. I ventefoyeren ved siden av valgte Panton en kontrast med frisk grønn både på veggene og i taket. Mens baren var i holdt i den varme del av skalaen, var kantinen delt i tre avdelinger, hver med en hovedfarge: oransjerød, rød og fiolett som gikk igjen i alle elementer, og begge steder dekket det både tak, vegger og gulv. De transparente gardinene hadde samme hovedfarge som rommet og samme høyde som veggen. I svømmehallen kombinerte han alle farger. Hovedfargen i taket var fiolett, men med oransje, røde, blå og turkise innslag på lampene. På veggene var det montert rektangulære, emaljerte panelmoduler i mørk blå, gult og mørk grønt, mens svømmebassenget hadde blå fliser.

Geometriske mønstre gikk igjen, både som to- og også tredimensjonale former. Gulvene i kantinen og baren hadde heldekkende tepper med kvadratiske mønsterrapporter med sirkler. Det samme mønsteret ble anvendt på bordplatene i kantinen, på dørene i baren og skapdørene. Sirkelen og kvadratet gikk også igjen som form på bordplatene, og i kantinen var halvkuleformete lamper hengt i sirkelformete grupper i flere høyder. Sirkelrunde flosstepper ble brukt i ventelobbyen. Kvadratet ble ført videre i taket både i kantinen og i ventelobbyen, og begge steder var det helt dekket av kvadratiske moduler med pyramideform i to høyder. Geometriske figurer var også grunnformen i 'lystapeter' som ble benyttet flere steder i innredningen. De besto av kvadratiske elementer med innskrevne sirkler og hadde relieffvirkning. De ble satt sammen til en flate og ble brukt, dels til å dekke veggene, men også på samme måte til taket. Videre kunne sylinderformen ses i svømmehallens tak, satt sammen med halvkuler.

Når det gjaldt materialer, var det en utstrakt bruk av tekstiler både på tak, vegger og også gulv, med og uten mønster. Alle gardinlengder i transparent eller tettvevd stoff, gikk fra tak til gulv. Gulvet i resepsjonen ble beholdt som det var, i blankpolert stein, og han introduserte også et annet materiale her, nemlig emalje, som han benyttet i bordplatene og som veggelementer.

På grunn av en intern avtale var Panton bundet til å anvende møbler produsert av Knoll International, selv om han, i forhold til sin kontrakt, skulle levere hele interiøret.¹⁰⁵ Wiremøbler ble foretrukket flere steder, og han valgte både en lav utgave og en barstol designet av Harry Bertoia

¹⁰⁵ *Ibid.*, s. 191

samt loungestoler designet av Warren Platner i dette materialet. Dessuten brukte han møbler designet av Eero Saarinen til konferanseetasjen. Bordplatene var egen design, og her benyttet han både glassplater og emaljerte plater.

All belysning var designet av Panton, og den startet allerede utenfor med lys-byggeklussen 'Spiegel-Leuchte', en indirekte belysning utviklet til Spiegel-Verlag. Denne fortsatte inn i resepsjonen hvor den dekket både tak og vegger som et lystapet, og det virker som om det var mulig å slå av og på elementer i lystapetene for at lyset kunne understreke de geometriske mønstrene og fargene her. Baren hadde de samme lystapetene på veggene og i taket, mens de dekket veggene i kantinen. Her hang dessuten grupper av pendellampen 'Flower Pot' ned som punktbelysning over hvert bord. I ventelobby besto belysningen også av lamper hengende over hver sittegruppe. Lampen her, 'Fun', besto av kjeder av små, sirkelformete skjell montert i flere høyder, og de ga en svak ringlelyd ved bevegelse.

Takbekledningen i svømmehallen fungerte også som belysning og besto av fargete halvkuler i pleksiglass satt inn i store og små sylindre. Det hele ble reflektert i vannspeilet og på de blanke veggpanelene. Belysningen generelt var indirekte, og dagslyset ble kontrollert ved hjelp av transparente, fargete gardinlengder foran alle vinduene. Når man så huset utenfra, ble belysningen i hver etasje påvirket av fargeholdningen, og om kvelden kunne den strenge modernistiske bygningen med de horisontale vindusbåndene sende ut helt andre signaler. "Der SPIEGEL war über Nacht zur Abendschönheit mutiert-"¹⁰⁶ (foto B, 2)

Reaksjoner

Allerede før oppgaven begynte, hadde toppledelsen, som var oppdragsgiver, bestemt at dens lokaler i de to øverste etasjene, ikke skulle være en del av prosjektet.¹⁰⁷ Oppdragsgiveren var klar over fargenes psykologiske virkninger og identitetsskapende elementer, og Pantons konsept ble også mødt med mange positive kommentarer fra husets brukere. Noen kritikere utenfra mente den hadde for kraftige fargevirkninger eller for "...weibischen Dekorationen"¹⁰⁸, og besøkende skal også ha reagert negativt på de lange pyramideformene som hang ned fra taket i ventelobbyen.¹⁰⁹ Politiken

¹⁰⁶ www.spiegelgruppe.de

¹⁰⁷ Cornelia Krause. Kantine im Spiegel-Verlagshaus, Hamburg, 1969, *Deutsche Bauzeitung* nr. 12 2001, s. 97

¹⁰⁸ Anmeldelse i Baumeister nr. 5 1969, sitert i Krause., Kantine im Spiegel-Verlagshaus, Hamburg, 1969, *Deutsche Bauzeitung* nr. 12 2001, s. 97

¹⁰⁹ Det første som ble endret, var inngangspartiet og resepsjonen og svømmehallen ble ødelagt av brann etter få år. I dag er det mulig å se kantinen samt baren som er blitt renoveret. Ifølge Bernsen skjedde det etter særlig ønske fra Rudolf

sier også at det er ”..blevet et usædvanligt bladhus, som i sin indretning både provokerer og stimulerer.”¹¹⁰

Restaurant Varna, Århus (1971)

Bygningen ligger litt sør for Århus, tett ved fjorden som et populært utfluktsmål. Da den ble innviet som paviljong /forlystelsessted i 1909¹¹¹, ble den sammenlignet med noe midt mellom en pagode og et dansk dampskibspakhus¹¹² på grunn av to store, sirkulære rom i to hjørner av huskroppen samt tak med spir. Restauranten hadde skiftet eier flere ganger, og da den ble solgt i 1970 til Odd Fellow ordenen, fikk Verner Panton oppgaven med å gjøre den om fra sommer- til helårsdrift. Det ble satset 2 mill. kroner på prosjektet¹¹³, og han skulle ikke forholde seg til eksteriøret, men bare konsentrere seg om interiøret i 1.etasje samt toalettene i kjelleretasjen. I 1.etasjen valgte han å beholde de to sirkulære rommene samt å dele opp i rektangulær rom: spiserestaurant, dansesal, lobby og korridor.

Fargeholdningen, som var sterk og klar, vekslet fra at hele rommet var holdt i en farge og til å sammenstille mange kontraster i samme lokale. Det ene sirkulære rommet ble holdt helt i mørk rød, og det andre ble innredet på samme måte, men holdt helt i oransje. Spiserestauranten mellom de to sirkulære avdelingene hadde lilla som hovedfarge med innslag av oransje, rød, fiolett, blå og turkis. Dansesalen hadde gulv i aubergine, veggelementer i rød, lilla, blå og turkis mens taket og hele bakveggen var dekket med lystapeter i rødt og fiolett. Lobbyen var delt i flere blå nyanser som gikk igjen i hele felt på gulv, vegger og tak. Korridoren var holdt helt i rød-blå nyanser, og på toalettene gikk en sammenstilling av rødt og gult igjen. Gardinflatene, både transparente og mønstrete, var holdt i rommets hovedfarge, og det gjaldt også fargeholdningen på møbler, duker og serveringspersonalets klær.

Former og mønstre bygget i hovedsak på geometriske figurer. I de to sirkulære rommene arbeidet han med den runde formen i én farge, for å understreke denne. Takutsmykningen besto av kuler i flere lag og i flere størrelser ordnet i sirkler rundt den søylen som markerte sentrum av rommet.

Augstein, mens Spiegelgruppes hjemmeside skriver at skjedde etter påtrykk fra de tyske ”Amt von Denkmalschutz”.
www.spiegelgruppe.de

¹¹⁰ Sven Erik Møller. Han kræver skat på brugen af hvid, *Politiken* 03.05.69

¹¹¹ Bygningen er fremdeles restaurant samt konferansested og heter i dag Varna Palæet

¹¹² Ifølge Steder og lokaliteter i det gamle Århus på www.lundskov.dk

¹¹³ Georg Andréén (red.). *Varna Palæet 1909 – 75 år – 1984*, Århus: Leif Skriver 1984, s. 44

Sirkelen var også hovedtema i spiserestauranten. Mønsteret 'Circle' var brukt på det heldekkende teppet samt skilleromsgardinene. Kuler dekket hele taket, som han også senket i runde felt ved hjelp av dem, for på den måten å gjenta sirkelmønsteret fra tekstilene. I korridoren var en variant av sirkelen brukt i form av store, forskjøvne halvsirkler¹¹⁴, som teppe på gulvet, vegg-gardiner og tekstil i taket. Ved å la mønstret inngå i de myke foldene på gardinene, ble det også oppfattet på en annen måte. Sirkelmotivet var også gjennomgående i sammenstilling av flere hengende lamper over den sirkelformete lobbydisken samt valg av lampeformer generelt. Kvadratet som form benyttet han i alle bordplatene, og en kombinasjon av kvadrat med innskrevet sirkel gikk igjen i lystapetene.

Tre lampetyper var gikk igjen i interiøret, alle designet av Panton; to av dem var hengende og den siste besto av lystapet. Som hengende enkeltlamper brukte han to varianter av samme prinsipp. 'Spiral-Lampen'¹¹⁵ hang over hvert bord i spisesalen og besto av mange kromfargete, spiralformete elementer som øverst var festet til et sirkelformet oppheng. Varianten 'Kugel-Lampe' besto av fargete, gjennomskinnelige kuler og var fordelt som lysekroner i hele korridorens lengde. Den andre hengende belysningen besto av enkeltlamper, 'Flower Pot', plassert i formasjoner. En formasjonstype var kuppelformet og hang over den sirkulære lobbydisken. I de runde rommene hang de tett i konsentriske sirkler og understreket rommenes form. To lystapeter ble brukt, og begge besto av kvadratiske elementer, men med ulik utforming av lysfeltet. Både tak og bakvegg i dansesalen var dekket av 'Spiegel-Lampen', mens 'Ring-Leuchte' med flere innskrevne lyssirkler, var stilt sammen i felt på toalettene. Dagslyset kontrollerte han ved hjelp av transparente, fargete gardiner.

I Varna brukte Panton møbler han selv hadde designet, og de kan deles i tre typer: plastmøbler, wiremøbler og polstrete møbler. Panton chair, den helstøpte stoltypen, samt bord i blankmalt plast var møblering i de sirkelformete rommene. Wiremøblene 'Pantonova' var det eneste som var designet til stedet, og ble brukt i spiserestauranten. Sete, rygg og bein var formet i ett stykke av forkrommet stålwire med åpne sider. Polstrete møbler kunne ses i lobbyen som lave sitteenheter samt flere 'Living Tower', en form for fleretasjes sitteskulptur med kvadratisk ramme.

Materialene i rommene var i hovedsak tekstiler både på både gulv, vegger og tak, enten ensfarget eller mønstret. Det var transparente og tettvevde gardiner fra tak til gulv i alle lokalene. Kulene i

¹¹⁴ Både Curve og Circle er fra Mira-X kolleksjonen Decor (I) og hadde meget store mønsterrapporter

¹¹⁵ Spiral-lampen og Kugel-lampen var varianter av skjell-lampeserien 'Fun' (1964) som han benyttet i Spiegel-Verlag

taket var også bekledd med garn, og flere møbler var enten helpolstret eller med seteputer i tekstil. Blank plast gikk igjen i noen lamper og møbler mens andre var forkrommet. Store speilflater ble benyttet i taket og på veggene på toalettene. (foto B, 3)

Reaksjoner

I en anmeldelse ved åpningen ble atmosfæren framhevet. ”Der er stemning så det batter,”¹¹⁶ skrev Svend Erik Møller, men han var også en av vennene i mobilia club. Kommentarer om ”dristigt spil” ble framført, og fargene ble understreket som det mest sjokkerende.¹¹⁷ Andre besøkende bemerket også at farvene og belysningen gjorde at salaten ble brun og kjøttet fikk en underlig farge.¹¹⁸ For Panton må det ha vært en inspirerende oppgave, fordi byggeutvalget var helt med på idéene hans, mens kritiske røster mente at det samme utvalg helt hadde mistet dømmekraften og ”osse ho’det”.¹¹⁹ I ettertid blir det brukt ord som gjennomført, elegant og et bravurnummer med bred appell om interiøret.¹²⁰ Sånn sett er det mulig å regne det som et av hans mest vellykkete totaldesign, kanskje sett mest med vår tids øyne. Selv om noen av innvendingene mot innredningen gikk på at den var vanskelig å vedlikeholde¹²¹, ble den faktisk stående i flere år enn Astoria. På samme måte som Astoria kunne restauranten ikke gå rundt økonomisk. I dette tilfellet endte det med at forpakteren gikk konkurs, og eieren valgte å vende tilbake til ”... den gamle hyggestil”¹²².

Forlagshuset Gruner & Jahr Verlag, Hamburg (1974¹²³)

Forlaget bygget ny kontorbygning nær elva Alster, og det sto ferdig i 1974. Det var en terrassert arkitektur i betong hvor fasaden var delt i horisontale skiver med hele vindusbånd, noe som ga et rolig og strengt uttrykk. Forlaget ønsket at Verner Panton skulle stå for innredningsoppgaven som besto av inngangsområde, lobby, trappeoppgang og venteområder ved heisene, konferanserom samt korridorer og kontorer på alle ni etasjer. Han skulle samarbeide med den samme prosjektlederen som på Spiegel-Verlag.

¹¹⁶ Sven Erik Møller sitert i Engholm. *Verner Panton*, København: Aschehoug Dansk Forlag 2004, s. 49

¹¹⁷ Georg Andréén (red.), *Varna Palæet 1909 – 75 år – 1984*, Århus: Leif Skriver 1984, s. 46

¹¹⁸ Engholm. *Verner Panton*, København: Aschehoug Dansk Forlag 2004, s. 49

¹¹⁹ Georg Andréén (red.), *Varna Palæet 1909 – 75 år – 1984*, Århus: Leif Skriver 1984, s. 45

¹²⁰ Bernsen mener det er det mest gjennomførte totaldesign (s.72), mens Eppe mener at det er det mest elegante design (s.194). Engholm beskriver det som et bravurnummer, et arkitektonisk teaterstykke med bred appell (s.49)

¹²¹ Per Weiss Andersen i samtale 29.08.2006

¹²² Georg Andréén (red.), *Varna Palæet 1909 – 75 år – 1984*, Århus: Leif Skriver 1984, s.47

¹²³ Det er forskjellige årstall i *Verner Panton The Collected Works*. Eppe bruker 1973 (s. 197), mens prosjektleder Uphues skriver 1973 til 1974 (s. 222). Det er også divergens når det gjelder arkitekt på huset. Eppe mener det er arkitekt Kallmorgen som tegnet både dette og Spiegel-Verlag (s.197), mens *Deutsche Bauzeitung* refererer til arkitektene Reifer+Gnech (nr.11 1974 s. 992)

Fargene var de rene og klare, men også pasteller og hvit ble tatt i bruk her. Når det gjaldt farger til kontor- og korridorområdene, valgte Panton samme løsningsmodell som til Spiegel-Verlag med ulike fargeholdninger til de tre forskjellige redaksjonene. Han benyttet her beige, oransje og rød samt aubergine, blå, brun og grønn. Lokalene som inneholdt ulike fellesfunksjoner i 1. etasje, fikk hver sin fargeholdning som gikk igjen i hele interiøret. Kantinen understreket Panton med åtte rene farger med det røde som dominerende og gjentok dem som ensfarget på bordplatene og de matchende stolsetene. Både lobby og konferanserom var holdt helt i den lyse skalaen. Mens lobbyen var i lys marmor, hadde konferanserommet teppegulv i lys grått samt hvitt på vegger og gardiner.

Former og mønstre var geometriske, konsentrert i hovedsak om sirkelen og kvadratet i store mønsterrapporter. Mønstrene i to av redaksjonene hadde utgangspunkt i kvadratet. De besto henholdsvis av kvadrater satt sammen til sjakkbrett og flere ulike størrelser kvadrater plassert inni hverandre. Taket i kantinen var bygget opp av kvadratiske felt hvor hvert felt ble bakgrunn for lamper plassert i sirkelmønstre. Taket i lobbyen var også delt i kvadrater, og fra midtpunktet i hvert av dem hang det en kuleformet lampe. Halvkule samt sylinder forekom også som lampeformer. Sirkelen gikk igjen som bordplater, avpassete tepper i lobbyen samt i lampenes opphengsmåte. Forskjøvete sirkler dannet tekstilmønstret 'Wave' både i en av redaksjonene og i kantinen. I kantinen ble dette mønstret ytterligere variert ved hjelp av myke folder i vegg-gardinene.

Belysningen kan grovt deles etter opphengsmåte. Noen lamper var festet direkte til taket mens andre hang ned, og for begge gruppene kunne det dreie seg om enkeltlamper eller formasjoner av lamper. I kantinen fungerte en lampe som lav punktbelysning over hvert bord, mens andre lamper dannet sirkelformasjon i taket. Generelt for belysningen gjaldt det at lampene ikke bare var lyspunkter, men hadde flere funksjoner, for eksempel det å forme en større helhet som de store, kuleformete 'VP-Globe'¹²⁴ gjorde, fordelt på rekker i to høyder i lobbyen.¹²⁵ Mange av de overflatene han benyttet, reflekterte i tillegg lyset. Ved siden av dette, ble dagslyset kontrollert ved hjelp av transparente, fargete gardiner i lokaler med vinduer.

¹²⁴ Lampen er satt sammen av to havkuler i klar akryl. Inni er det sirkelformete reflektorer som buer og lyspæren er skjult sånn at det indirekte lyset blir kastet både opp og ned. Ifølge Poul Hvidberg-Hansen ses her en tydelig påvirkning av og videreutvikling av Poul Henningsens system.

¹²⁵ Fargeholdningen og effektene kan man si at han hadde avprøvd på Visiona 0 i 1968 med et beige heldekkende teppe og blankt metallmateriale på vegger og tak som spilte belysningen.

Materialbruken dreide seg om en kombinasjon av tekstiler og andre materialer. Transparente og tettvevde gardinlengder gikk fra tak til gulv i alle lokalene. Kantinen hadde gjennomgående tekstiler på gulv, vegger og tak, både mønstret og ensfarget. I lobbyen var tekstilene begrenset til å omfatte runde flosstepper og transparente gardinlengder mens han brukte lys marmor på vegger samt gulv og dekket taket med speil. I andre lokaler brukte han emaljerte bordplater og forkrommete overflater på lamper og wiremøbler.

Møblene var en kombinasjon av egen design og andres, og de var i stort omfang laget av forkrommet stålwire. Sittegruppene i lobbyen var designet av Platner med wire understell, og bordene hadde glassplate mens stolene var betrukket med stoff i sete og rygg. I kantinen var Bertoias wirestoler brukt sammen med bordplater i Pantons design. På samme måte var det en kombinasjon i konferanserommet hvor reoler og stumtjener i wire var designet av Panton mens stolene og sofaene, i samme materiale, var designet av Bertoiia og Platner. (foto B, 4)

Reaksjoner¹²⁶

Cirkusbygningen, København (1984)

ligger på Axeltorv og ble innviet i 1886. Huset var bygget med den funksjonen å være et stasjonært sirkus og derfor formet som en rotunde med kuppelformet tak. Fasaden er elegant med vinduer i rundbueform og et aksentuert inngangsparti. Veggen avsluttes øverst med en bred steinfrise med veddeløpsmotiv fra antikken. I 1983 startet Københavns Kommune renoveringen av bygningen i samarbeid med sirkus Benneweiss og Tivoli, og arbeidet sto ferdig året etter til en sum av 30 millioner kroner.¹²⁷ Den indre renoveringen tok Tivolis tegnestue seg av, og Tivolis direktør Niels-Jørgen Kaiser ba Verner Panton stå for renoveringen av interiøret.¹²⁸ Det besto av inngang, en

¹²⁶ Gruner & Jahr-interiøret er kort beskrevet i Epple. Verner Panton as an Interior Designer, Remmele, von Vegesack (red.). *Verner Panton Collected Works* s. 197, Bernsen nevner bare om innredningen i den kronologiske oversikten og Engholm har kun med et foto av lobbyen. Jeg har skrevet til Gruner & Jahr to ganger og mottok til slutt svar fra Gerlind Schmidt 20.3.07 om at de ikke kunne hjelpe. De aktuelle årganger av tyske fagtidsskrifter er gjennomgått og bibliotekvagten ved bibliotek.dk kontaktet, begge uten resultat. Pantons offisielle hjemmeside panton.ch har 'interiors' som overskrift, men ikke foto av dette interiøret. Boka Møller., Kaiser (red.) *Verner Panton*, utgitt til 60-årsdagen, nevner heller ikke interiøret. Det er en interessant taushet omkring Gruner & Jahr som jeg ikke har kunnet bryte.

¹²⁷ I 1988 ble cirkusbygningen fredet med dens nåværende utseende ifølge Johan Vinberg på www.cirkus.dk.dk/html/dkcirkus_bygningen.htm.

¹²⁸ I *Arkitektur* DKs anmeldelse (nr.4 1986, s. 164) av ombygningen beskrives Panton som "Rådgiver for farve og lys" og det samme gjør Epple. Verner Panton as an Interior Designer, s.198, Remmele, von Vegesack (red.). *Verner Panton Collected Works*. Det er mulig hun har hentet opplysningene fra det engelske resyméet av artikkelen i *Arkitektur*.

halvsirkelformet, tredelt foyer med garderobefaciliteter, kiosk og ArtistCafé, fire trappeoppganger samt den runde Arenaen. Det ble tatt hensyn til arkitekturen fra 1914 ved å hente fram igjen søylene som var blitt bygget inn i kasser og beholde gulvbelegget i ølandstein. Det kuppelformete taket ble understreket, og en opprinnelige frise ble restaurert sammen med veggdekor fra ombyggingen i 1938.

Fargeutvalget var begrenset og gikk fra stor fargestyrke til stor lyshet. Fra inngangen holdt i sterk grønn gikk man, via en speilgang, inn i den røde delen av foyeren. Til høyre var den fiolette og blå avdelingen og til venstre den oransje og gule som endte opp med lyserød i ArtistCaféen. De klare fargene på veggene i foyeren endret styrke til pastell i taket. Mens møbelstoff, lamper og søyler hadde samme farge som omgivelsene, var søylekapitélene i gull. De fire trappeoppgangene hadde hver sin kraftige farge og førte til den sirkeformete, store Arenaen. Hovedfargene på tak, vegger og gulv her var fiolett, og kuppeltaket hadde i tillegg innslag av en lysere nyanse fiolett. Trekket på hver sitteplass var ensfarget, holdt i grønn, turkis, blå, fiolett, aubergine, rød, oransje.¹²⁹ Fargene var fordelt så ingen seter med ens farge skulle være ved siden av hverandre.

Selve bygningen hadde en oppdeling i rom som gjenga geometriske former som sirklen/sylinderen, kuppelen samt halvsirklen. Panton arbeidet trolig ikke med geometriske mønstre andre steder enn i Arenaen. Her understreket han det geometriske i kuppelen ved at han delte den opp som en globus. Nederst skapte oppdelingen kvadratiske felt hvor det ble innskrevet sirkler, og i de tre neste feltene oppover ble kvadratet trukket ut mens sirklen dermed ble til innskrevne ellipser.

Belysningen var i hovedsak indirekte, og i hele foyeren var det plassert grupper av samme type vegglampe med oppadvendt skjerm, designet av Panton. Belysningen kunne reguleres i styrke, og han koreograferte også lyssettingen som skulle åpne forestillingen i Arenaen. Arenaen hadde bare lanterneåpningen midt i kuppelen til mulig dagslys, og det virker som om det er et kunstig dagslys som brukes her. I store deler av foyeren kom dagslyset inn via andre rom, men den gule avdelingen

Engholm og Bernsen mener at han sto for det innvendige. Poul Erik Skriver beskriver i en artikkel i *Ingeniøren* nr. 14 1986 s. 21 at det skjedde i et tett samarbeid med Tivolis Tegnastue v/arkitekt Finn Larsen. Tivoli hadde inngått en langtidsavtale med Københavns kommune om leie av bygningen og hadde bidratt med 10 mill.kr. til renoveringsarbeidet. S.E.Møller beskriver Panton som 'the decision maker and consultant' i *The fairy tale of Verner Panton*, Møller, Kaiser (red.). *Verner Panton*, København: bording grafik a/s 1986, u.s.

¹²⁹ Gult er ikke brukt og det skyldes ifølge Panton: "Jeg oppfatter violet som den bedste af alle baggrundsfarver, dog passer den ikke til gul, men her (i sirkusrummet) er heller ikke anvendt gult i rummet". Fra intervju, sitert i *Arkitektur DK* anmeldelse i 1986, s.166. Engholm mener at hovedfargen i rommet er lilla s. 58

lå direkte ut til store doble dører og det samme gjorde kaféen. Det ser ut til at det bare var i kaféen det ble benyttet gardiner til å styre dagslyset med. Her inne var det også montert belysning under en lang sofabenk som var plassert litt ut fra veggen. Den fungerte dermed som en form for lysskulptur med indirekte lys under og opp på veggen bak.

Møblene i foyeren var Pantons egen design i form av samme modulsystem i wire, Pantonova, som han designet til Varna, men her satt sammen til sofaer med polstret sete og rygg. I Arenaen var stolrekkene plassert i amfiform omkring den sirkulære scenen. I kaféen var møbleringen en wienerstoltype og kvadratiske bord malt i lyserødt. Materialbruken var i lite omfang preget av tekstil, som var begrenset til møbeltrekkene og teppegulvet i Arenaen samt lyserøde gardiner og sofatrekk i kaféen. Derimot baserte han overflatene i stor grad på maling, og han spilte på skift i glanstrinnene fra helt matt i taket til høyglans på søylene og skinnende gullmaling på søylekapitélene. Overgangen fra inngangen til foyeren var helt dekket med speil, og forkrommet stålwire ble brukt i møblene. (foto B, 5)

Reaksjoner

Både publikum og presse var positive til resultatet, og det ble brukt uttrykk som "...et ualmindelig smukt forlystelsessted..."¹³⁰. Arkitektur DK er også overveiende positive, "Huset er nu blevet en fanfare i farver,..", og avslutter med at "Der er fest og farver over feltet, som det jo også hører sig til i denne mirakuløse, postmoderne gøglertid."¹³¹ Poul Erik Skriver omtaler Verner Pantons fargesetting som "... fræk og flot."¹³², og da Panton ble tildelt Sadolins Farvepris i 1986, har sannsynligvis denne oppgaven vært med i overveielene.

¹³⁰ Else Petersen. Cirkusbygningen en regn af farver i *Frederiksborg Amts avis*, 03.03.1984

¹³¹ R. Cirkusbygningen i København, *Arkitektur DK*, nr. 4 1986 s. 166

¹³² Poul Erik Skriver. Cirkus i centrum, *Ingeniøren* nr. 14 1986, s. 21

Kapittel 5: Interiøroppgavene, en sammenligning

Ifølge Verner Panton besto 'romskabelsen' i: rom, farge, materiale, rommets innhold og mennesket. I kapittel 3 ble Astoria Restaurant beskrevet ut fra disse begrepene, og det etterfølgende tok for seg de andre interiørene ut fra samme prinsipp. Panton selv hadde fokus på eksperimentet og så eksperimentering som en motsetning til det å arbeide innenfor en stil. For å undersøke om det likevel kan finnes trekk som går igjen, - et stilfellesskap, tar dette kapittelet opp og systematiserer de elementene som Panton benyttet seg av i Astoria og de andre interiørene.

Rom

Rommene i Astoria ble skapt uavhengig av eksteriøret, og denne linjen fortsatte i hovedsak i de neste interiørene. I Astoria valgte Panton å arbeide med både gulv, vegger og tak. Gulvet ble et viktig element videre, selv om det virker som om han valgte forskjellige grader av aksentuering av det ved hjelp av farger, mønster og glans. I Kom igen og i Cirkusbygningen ser det imidlertid ikke ut som om gulvet ble framhevet spesielt. Veggene kan deles i grupper etter behandlingsmåte: en glatt overflate enten som tekstil med og uten mønster, emalje med mønster, maling eller stein, og en tredimensjonal overflate ved hjelp av gardinlengder fra tak til gulv eller lystapeter. Begge grupper startet med Astoria, og det gjelder også dører og vinduer som også videre ble behandlet på samme måte som Astoria, som en del av veggflaten. Takene kan også deles etter overflate i de glatte med tekstil med og uten mønster, speil, maling og dem med tredimensjonal virkning som for en stor del besto av tekstilbekledde elementer, lyspaneler eller andre lyskilder.

I behandling av rommet kan vi se en utviklingslinje som startet med todimensjonale optiske virkninger i Astoria til senere å bli reelle tredimensjonale uttrykk. Rommets funksjon som for eksempel restaurant/ lobby/ resepsjon ser ikke ut til å være avgjørende for hvordan det ble designet.

Farge

Bruken av farger i Astoria peker framover. Her tok Panton i bruk konseptet med samme farge på gulv, vegger, tak, møbler, lamper og tekstiler, og videreførte dette stort sett, selv om han i noen av de senere interiørene valgte å holde gulvet helt eller delvis utenfor. Fargene skiftet også fra rom til rom i Astoria, og denne holdningen fortsatte i alle interiørene, enten gjeldende for hele rommet eller

for rommet delt opp i store felt. For Astoria var mønsteret gjennomført med to farger fra samme del av spekteret, men med en av dem valgt som hovedfarge i rommet når det gjaldt innslag av ensfargete tekstiler og andre elementer. Dette ble videreutviklet til at mønsteret var i flere farger, men også da valgte Panton en av fargene som hovedfarge i rommet. Som variant i stedet å bruke mønster, valgte han senere også å holde rommet i en farge, men trakk så inn tredimensjonale mønsterformer i denne fargen. Eksempler på det er Spiegel-Verlags ventelobby og Varnas to runde rom.

Den begrensede paletten besto i Astoria av åtte klare, sterke farger samt bruk av grå og gull. Det ser ut som om han beholdt det sterke, klare fargevalget i de andre interiørene, men justerte og utviklet det noe. I noen av interiørene valgte han å ikke benytte alle fargene. Gul ble for eksempel i liten grad brukt i Varna og grønn ble helt utelatt. I Gunter & Jahrs lobby og konferanserom var fargeholdningen henholdsvis beige og lysegrå samt hvit, noe Epple velger å betegne det som "renouncing colours" og "unusual"¹³³, men allerede i Astorias garderobe foretok Panton det samme grepet med hvitmelert og grått. Den systematiske bruken av fargegraduering i Cirkusbygningen, kunne allerede spores i Kom igen.

Sammen med bruken av én farge med nyanser fra Kom igen, ser det ut som om grunnlaget var lagt i Astoria for en fargeholdning som så bare fikk små tilpasninger undervegs.

Materiale

Tekstiler spilte en viktig rolle i fem av de seks innredningsoppgavene. Panton arbeidet med trykk fra og med Astoria. Allerede i Gulleplet tok han i bruk innvevd metalltråd i de lette romdelende gardinene, gulvteppet var i flosskvalitet og vegger og tak var i bomull, mens gardinene var i ullkvalitet. Kombinasjonen mellom tette stoff med påtrykt mønster og transparente gardiner startet med Astoria og ble fastholdt. I garderoben på Astoria ble stoffet brukt som vegg-gardin på to av veggene, mens de mønstrede gardinene kunne trekkes for vinduene i de andre lokalene. Dette systemet videreførte han i flere av de senere interiørene. Tekstiler på møblene ble holdt i ensfarget, i rommets hovedtone. Det eneste sted han brøt med dette prinsippet, var i Arenaen, Cirkusbygningen hvor møbeltrekkene framsto som en form for confetti. I dette interiøret avvek han også fra den utstrakte bruken av tekstiler på veggene og taket. Til gjengjeld kan man si at han her arbeidet med

¹³³Epple. Verner Panton as an interior designer, Remmele og Vegesack (red.). *Verner Panton The Collected Works*, s.97

det største av alle rommene sett i m³.¹³⁴ Bruk av tepper på gulvene var hovedprinsippet fra og med Astoria. Her startet det med tepper med samme mønster og farger som veggtekstilene. I noen av innredningene valgte han imidlertid runde flosstepper i ensfarget som i Gruner & Jahrs lobby, eller enfargete, heldekkende som i de runde rommene i Varna. Det er også enkelte eksempler på teppeløse gulv.

I Astoria brukte Panton glass på dansegulvet, og senere ble det også benyttet glassplater på bordene. I Astorias garderobe var det speil fra gulv til tak, og speilvegg ble også brukt på toalettene i Varna mens det forekom som takflate i Gruner & Jahr. I Gulleplet var det metalloverflate i lampene, og bruk av høyglans lakk, maling og emalje ble senere også utvidet til å omfatte veggpaneler og bordplater. Bruk av forkrommet stålwire og plast er omtalt under møbler.

Den bevisste bruken av materialforskjeller som han introduserte i Astoria, ble utviklet videre i de andre interiørene for til slutt i Cirkusbygningen å bli en spennende og like styrt lek med malingens muligheter i form av ulik glansgrad.

Rommets innhold

a. Mønster/ former/ moduler

Motivkretsen med geometriske former ble tatt i bruk allerede fra den første oppgaven i Kom igen. I og med Astoria ble den gjennomført fullt ut på en radikal måte i alle lokalene med utgangspunkt i kvadrat og sirkel. Herfra ble det videreført og videreutviklet i de neste interiørene.

Mønsterrapporten i det trykte mønsteret ble større og framsto som varianter av sirkel- eller kvadratmotivet på en ensfarget bakgrunn. Det skjedde en videreutvikling i og med Spiegel-Verlag, hvor geometriske former også ble tredimensjonale. Pyramideformen ble brukt her mens han i Varna gjorde det samme med sirkelen som ble til en kule. I Cirkusbygningens Arena kan man si at han fikk sirkelen som gave, men den ble også understreket ved kvadrater med innskrevne sirkler i mønstret. Her videreførte han den til ellipsen¹³⁵ som var en av de andre geometriske formene som kunne ses i noen av interiørene ved siden av sylindren.

¹³⁴ Kuppelen har en diameter på 40 m. og salen har ca. 2000 sitteplasser.

¹³⁵ et motiv han allerede hadde brukt på emaljerte veggpaneler i 1969 samt til en elliptisk prototype av den kulerunde lampen VP Globe som han brukte i Gruner & Jahr

Det mønsterskapende gjaldt i tillegg alle deler av interiøret som møbler og lamper, både som former og plasseringen deres. Han må ha valgt bevisst om bordplatene skulle være sirkulære eller kvadratiske. I Appelsinen hadde han valgt sirkulære, noe som også matchet stoltypene, men samtidig også understreket sirklen i Geometri I. De runde bordplatene valgt til kantine i Spiegel-Verlag og Gruner & Jahr, spilte også de respektive mønstrene her. I de runde rommene i Varna supplerte han det sirkelformete ved å ta i bruk kvadratiske bord. Lampene hadde ofte sirkelform og ble i tillegg hengt opp i grupper som over baren i Astoria, hvor de dannet en sirkel. Dette var tilfelle både i Spiegel-Verlag, Varna og Gruner&Jahr som hengende lampeformasjoner, eller plassert i sirkelform direkte på kvadratiske takplater. Lystapetene var også modulsystemer hvor hvert element var kvadrater med innskrevne sirkler.

De geometriske formtypene, modulene og systematikken hadde han i Astoria, men videreutviklet konseptet.

b. Belysning

I Astoria skulle han forholde seg til eksisterende rom med store vindusflater. Helt gjennomgående valgte han å bruke transparente vindusgardiner fra tak til gulv både her og i de neste oppgavene. Belysningen av disse interiørene er det mulig å dele grovt i to hovedgrupper: den han plasserte som punktbelysning, ofte lavhengende og ofte over sittegruppene, og den andre gruppen med mer generell belysning, for eksempel lyspanelene. Det ser ut som om han utviklet systemet fra å være ganske enkelt, hentet fra den første gruppen, i Kom igen og Astoria, til å sammensette fra begge grupper i de senere oppgavene. Etter lampen Topan brukt i Astoria, som er en av de få av lampene hans som gir direkte lys, ble det videre i stor grad brukt indirekte belysning. Lyspanelene fungerte både som tredimensjonal vegg og/eller tak og som belysning.

Det er mulig å si at Verner Panton allerede hadde grunntanken med å bruke det kunstige lyset aktivt i interiøret i Astoria, men utviklet og forfinet konseptet i de senere innredningsoppgavene.

c. Møbler og møblering

Stolene kan grovt deles inn i de polstrete inklusiv plaststoler og wiremøbler. Fargeholdningen i de polstrete stolene gjorde at de falt inn i helheten, og det samme kan sies om plastrmøblene, mens det

gjennombrutte i wiremøblene gjorde at tekstilmønstre og farger kunne ses gjennom dem. Begge stoltyper tok han i bruk i Astoria, og både stoltypene og prinsippet ble brukt i alle de etterfølgende innredningene. Bordplatesystemet fra og med Astoria var enten kvadratiske eller sirkelformede etter behov mens overflaten ofte var dekket med tekstilduker. Senere brukte han også andre overflater som glass, plast og emalje i rommets mønster eller hovedfarge. Sammenfattende vil det si at møbler og møblering som system lå fast fra og med Astoria.

Mennesket

Personalet på Astoria og de andre restaurantene fikk uniform i matchende farger til rommet, designet av Panton, og gikk inn som en del av interiøret. Gjestene på Astoria forholdt seg ikke nøytrale i interiøret; de kom, de så og gikk igjen, og Varna opplevde det samme. Det virker som om menneskene i interiørene kan samles i to grupper: personalet og brukerne/gjestene som hadde

Kapittel 6: Idéen – oppgaven - virkemidlene – verktøyet – arbeidsmåten

I Astoria brukte Verner Panton både farger, geometriske former, belysning og møblering til å skape en helhetlig opplevelse av rom. Det skjedde i et system som på den ene siden var geometrisk og stramt, men på den andre siden skapte en totalitet som var ekspressiv og skulpturell. I de følgende innredningsoppgavene understreket og videreutviklet han elementer i systemet, noe som igjen gjorde at effekten ble økt, men den grunnleggende systematiske holdningen som startet med Astoria, ser han ut til å beholde. Panton skapte, som vist, ikke bare interiører, men totalinteriører. I Astoria kjøpte Müller en hel pakkelsøsning, og det samme skjedde i fem av de seks omtalte oppgavene. Hvilken pakkelsøsning var det Panton tilbød eller, sagt på en annen måte, solgte til direktør Müller? Og hvilke virkemidler, verktøy og arbeidsmåter brukte han for å oppfylle pakken?

Idéen: helhet - stemning

”Selv arbejder jeg helt anderledes, begynder gerne med en idé...”¹³⁶ uttalte Panton selv, og det framgår også av interiøret på Astoria at det lå en overordnet tanke bak det, som var styrende.

Denne idéen var tydeligvis uavhengig av eksteriørets og delvis også av rommenes arkitektur, samtidig med at den var altomfattende og gjorde bruk av den samme gruppe virkemidler. Videre uttalte Panton at ”Min hovedide er, at tingene skal henge sammen, danne helheder.”¹³⁷

Interiørpakken var en helhet eller totalløsning helt styrt av Panton. Når idéen med totalinteriørene var å danne helheter, ville han oppnå noe med helhetene og i tilfelle hva?

Det er mulig at han ville skape et velfungerende interiør for de aktivitetene som skulle foregå der. Astoria skulle brukes av mange mennesker og fungere som spise- og dansested, og lokalene fikk også funksjonelle møbler og dansegulv. Likevel holdt restauranten på å gå konkurs på grunn av inntektsvikt, selv om kjøkkenet var det samme som før endringen, fordi brukerne ble vekkt. Det var tydelig at elementer ut over det funksjonelle betydde mer for Panton. Hvis idéen var at det skulle oppnå oppmerksomhet, fikk Astoria stor dekning i avisene, noe som gjorde at folk kom innom og så

¹³⁶ Verner Panton. Talent, energi, penge og held, Tøjner, Vindum. *Arne Jacobsen*, København: Dansk Design Center 1996, s 50

¹³⁷ Møller. Interview Verner Panton, *Politiken* 10.12.95

på det, men kom ikke igjen. Var idéen å iscenesette rom som var unike for oppdragsgiveren, som en form for branding? Hvis det var tilfelle, virker det underlig at den samme grunnidéen ble brukt overfor forskjellige målgrupper med ulike behov og i ulike kulturer. Var tanken på Astoria å provosere og vise at det var andre måter å tenke samværsformer på, så lå det i tiden som var en brytningsperiode for verdsett. Hvis det bare dreide seg om provokasjoner, burde det ikke vært mulig for alle interiørene å ha en provoserende virkningen når de var bygget på samme grunnidé og utført på forskjellige tidspunkt.

Det er mulig at interiørene ikke skulle fungere for brukerne i det hele tatt, men var en form for kunst. For konseptkunst er det vesentlig å erstatte selve kunstobjektet med en idé. Det kunne være idéen eller konseptet 'helhet' som Panton undersøkte systematisk ved hjelp av interiørene og et like systematisk utvalg av virkemidler. Det som taler imot dette, er at alle Pantons interiører var sterkt visuelle og kommuniserte via dette. Samtidig bar de preg av en finish som tålte bruk, og Panton var i liten grad verbal omkring de enkelte interiørene. En konseptuell tilgang ville i større grad ha vært vinklet mot hans kommunikasjon omkring kunstverket og i mindre grad omkring hvordan det framsto. Oppdragsgiveren ville ikke kunne ha gått inn for et slikt radikalt løsningsforslag.

Pop art åpnet i stor grad opp grensene både mellom kunstformene og til hverdagslivet. Idéen med interiøret kunne derfor være et selvstendig romkunstverk: installasjon¹³⁸. Det vil så bety at restaurantgjestene på Astoria var publikum som bokstavelig talt ble invitert til å gå inn i kunstverket for å delta aktivt i det, og Astoria dermed var en tidlig utgave av installasjonskunst. Håkon Blekens kommentar til Astoria var "Det ville kanskje slått an i dag, vi har vendt oss til mye."¹³⁹ sier både noe om endring av verdier og kunstsyn. Det som motsier en slik kunstnerisk rendyrking av interiørene, er det faktumet at Panton fikk 'solgt' idéen til oppdragsgiverne. Som forretningsdrivende investerte direktør Müller penger ut fra det at han hadde bestilt en restaurant og dermed vært enig i innholdet av pakkelsen.

Det er sannsynlig at Panton formidlet idéen som et ønske om å skape en *stemning*, ikke et sted. Det vil si at det dreide seg om en visjon hvor alle elementene var med til å underbygge helheten og samtidig var underordnet den, og en slik visjon kunne en framtidsrettet oppdragsgiver se muligheter

¹³⁸ Ordet ble først tatt i bruk på 1960-tallet for å beskrive en konstruksjon eller samling laget til et interiør som dominerer hele rommet.

¹³⁹ Håkon Bleken i samtale 19.02.2007

i. I 'The Dictionary of Art' er ordet Gesamtkunstwerk definert som " ..a complete, unified or total work of art"¹⁴⁰ og det var totalinteriør Panton skapte. I følge Anders V. Munch er det et område med vage og skiftende idéer og manglende klargjøring, men han peker på to aspekter eller formål: et utadrettet som er å forene forskjellige kunstformer og et innadrettet som er å åpne opp for en annen form for virkelighet.¹⁴¹ Overfører vi det til Astoria, kombinerte Panton her arkitektur og design og komponerte med former, farger, belysning helt ned i de minste detaljene som fargen på kelneres klær. Han solgte en visjon om å gjøre restaurantbesøket behagelig og gi folk en god opplevelse via å påvirke følelsene deres positivt, bygget på en filosofi om at omgivelsene påvirker mennesket.¹⁴² Sett sånn var Müllers reaksjon følelsesmessig og også forståelig da han måtte ta skrittet og rive det ned for å unngå konkurs. Han og Panton hadde hatt en filantropisk misjon som mislyktes.

Det virker som om Panton i idéen tok hensyn til funksjon, samtidig med at det funksjonelle var underlagt helheten/ totaliteten som var stemning. På den måten framstår interiørene som dualistiske; på den ene siden som interiør og på den andre siden som totalkunstverk; et uttrykk for denne idéen. Idéen var det bærende som alt måtte tilpasses. Dermed kunne han også si at man godt kunne sitte i en idé; dens " .. form kan varieres i det uendelige, men ikke en idé."¹⁴³ Denne holdningen brukte Panton også i forhold til seg selv. I idéen kan man si at han så meningen og helheten i arbeidet sitt, og derfor kalte han seg heller ikke formgiver, men arkitekt og designer¹⁴⁴.

Den grunnleggende tankegangen om idéens betydning var ikke ny, men fantes for eksempel også i Bauhaus' undervisning hvor den skulle kunne gjenskapes i oppgaven ved valg av materialer.¹⁴⁵ Bauhaus la i tillegg vekt på totalkunstverket, tenkt som en forbindelse mellom alle kunstarter med

¹⁴⁰ Gesamtkunstwerk, *The Dictionary of Art* bd. 12, London/New York, s. 497. Gesamtkunstwerk som term ble først brukt av Richard Wagner i 'Das Kunstwerk der Zukunft' 1849 Konsept som uttrykker syntesen av en idé, politisk som religiøs, har gjennom alle tider vært en av målsetningene ved kunsthendelse

¹⁴¹ Anders V. Munch. Design as Gesamtkunstwerk Historical Transformations of a Vision from Wagner and Morris to Verner Panton, *Scandinavian Journal of Design History* nr. 11 2001, s. 34

¹⁴² Ifølge Mark Gelernter ble det på 1960-tallet forsket på hvordan mennesket brukte og ble påvirket av omgivelsene sien og også på hvordan denne viten kunne brukes ift. design. M.Gelernter. *Sources of architectural form A critical history of Western design theory*, Manchester and New York: Manchester University Press 1995, s. 262.

¹⁴³ Bernsen. *Verner Panton rummet:tiden:stoffet*, København: Dansk Design Center 2003, s. 56

¹⁴⁴ Presentasjonen på omslaget av publikasjonen hans *Lidt om Farver*: "Verner Panton er arkitekt og designer."

¹⁴⁵ László Moholy-Nagy ga studentene oppgaver hvor de først skulle ha en idé og så gjenskape den ved hjelp av sitt materialvalg.

utgangspunkt i arkitekturen. Det betydde her blant annet en stor interesse både for teater, men også for produktdesign.¹⁴⁶

I Pantons samtid er det aktuelt å se linjen til Pantons tidligere arbeidsgiver, Arne Jacobsen, og hans totalinnredning av Royal Hotel i København, oppført 1958-1960. Det er samtidig en interessant og viktig forskjell mellom dem som handler om utgangspunkt. For Jacobsen oppsto idéene med oppgavene, mens Panton startet med idéen og var kompromissløs i forhold til den.¹⁴⁷

Det vil si at førstnevnte tok utgangspunkt i enkeltelementene på samme måte som i Bauhaus, mens Panton startet med helheten. Dette synet på interiør var ikke enestående for ham, men kan ses i sammenheng med en endring på 1960-tallet fra det objektorienterte til det mer følelsesskapende. Whitely kaller det et skift fra *hardware* til *software* hvor idéen om den totale effekt ble sentral.¹⁴⁸ Behovet for å ha total styring med at idéen ble virkeliggjort på riktig måte, følger også logisk av Pantons utgangspunkt. Mange elementer skulle styres gjennom en prosess mot en helhet basert på følelser.

Oppgaven: Rommet

Den oppgaven Panton hadde påtatt seg, gikk ut på å ominnrede Astoria. Interiøret besto av fastlagte funksjoner og bare detaljer skulle endres. Han formet så rolige rom som mulig, det vil si rektangulære og forholdt seg hovedsaklig til den bestående arkitekturen i rommet som en bakgrunn eller avgrensning. Rommet ble også sett helt isolert fra sammenhengen med den arkitektoniske rammen som bygningen hadde; i tilfellet Astoria dreide det seg om arkitektur fra funksjonalismen.¹⁴⁹

Et rom dannes formelt av gulvflate, veggflater og tak, og vi har en oppfattelse av hva de enkelte flatene skal inneholde og brukes til. Pantons åpne innstilling til funksjon, gjorde at alle flater kunne benyttes i forhold til hans idé med oppgaven. Ved å tilføye lag og fjerne de formelle grensene brøt han ned den arkitektoniske definisjonen av rommet. Det å dekke tak-, vindus-, vegg- og gulvflatene med stoff og samme mønster, gjorde også at det ble en lek med både orienteringssansen og

¹⁴⁶ Kandinsky skapte verket 'Klänge' som besto både av former og farger, men også bevegelse, sang og tale.

¹⁴⁷ Panton. Talent, energi, penge og held, Tøjner, Vindum (red.). *Arne Jacobsen*, København: Dansk Design Center 1996, s. 50

¹⁴⁸ Nigel Whitely. Interior Design in the 1960s: Arenas for Performance, *Art History* no. 1 1987, s. 85

¹⁴⁹ I det første interiøret, kroen Kom igen, er det mulig å se en sammenheng mellom det indre og det ytre. Det kan skyldes at Panton her, som det eneste stedet, sto som arkitekt både for oppføringen av bygget og innredningen av det. I Cirkusbygningen er det spor av bygningens alder og tidligere interiørarbeider. Her dreide det seg imidlertid om et omfattende renoveringsarbeid av både eksteriør og interiør med flere involverte parter, noe som trolig har påvirket resultatet.

konvensjonene. Dører og vinduer ble visuelt fjernet; man ble helt omgitt av et homogent rom hvor selve romopplevelsen ble satt i sentrum.¹⁵⁰ Når opplevelsen av det omsluttende rommet så ble gjentatt ved hjelp av de optiske virkemidlene, ble det skapt en uendelig sammenheng og enhet. Det kan ses som et rom i rommet eller en form for mikroarkitektur eller makrodesign som kunne peke på nye oppfattelser av funksjon og samværsformer. Allerede på Astoria gjorde han det så godt at Eppe skriver: "Since the majority of rooms in the Astoria received no or very little daylight, Panton could for the first time develop a concept of lighting based essentially on artificial light."¹⁵¹ Når vi vet at arkitekturen her var funksjonalistisk med horisontale vindusbånd og at alle rommene i restauranten lå ut til gata, må dette være feil.

Panton så opplevelse som en veg å gå innenfor interiør, og andre i Danmark hadde også tenkt lignende tanker. Fra 1957 til 1960 utsmykket maleren Paul Gadegaard både kantinen og arbeidslokalene i Anglifabrikken, og både tak, vegger og hele inventaret ble trukket inn som en del av et sammenhengende kunstverk som ble utført "i den moderne farveabstraktion."¹⁵² Et annet eksempel på en fornyende tilgang til oppgaven var Gunnar Aagaard Andersens stukkaturaktige innredning av en kantine i et gammelt hus. Tak- og veggflatene ble skjult av organiske former i gipsdyppet strie. Det ble presentert i tidsskriftet *Arkitekten* og omtalt som 'Plastisk romkunst', ikke kantineutsmykning, så den ble tolket som kunst og ikke kunsthåndverk.¹⁵³ Sett på denne bakgrunnen, skiller ikke Pantons tilnærming til innredningsoppgavene seg ut som enestående, men som en del av en ny måte å forholde seg til rommet som en opplevelsessfære og ikke bare ut fra en funksjonell synsvinkel.

Det er tydelig at det må være snakk om en brytningstid i forholdet kunst/design/funksjon. Det samme tidsskriftet hadde samme år en positiv anmeldelse av en tradisjonelt utformet restaurant i Elverum, men, som nevnt, ingen omtale av Astoria. Samtidig med disse, kom det en anbefaling omkring møbeldesign for hoteller på initiativ av det britiske CoID¹⁵⁴ som viste til hvilke behov en

¹⁵⁰ Joseph Albers, Bauhaus, var opptatt av betydningen av rom, positive/negative virkninger av farger/vibrerende overganger.

¹⁵¹ Eppe. Verner Panton as Interior Designer, Remmele, von Vegesack (red.) *Verner Panton Collected Works*, Weil am Rhein: Vitra Design Museum 2000, s. 164

¹⁵² Olav Harsløf. *Lysår Kunstens kulturhistorie i Danmark i det 20. århundrede*, s. 381. Tekstilfabrikant og eier av Angli-fabrikken i Herning, Aage Damgaard, var oppdragsgiver. Oppdraget ble utført i lokalene i fabrikkens arbeidstid.

¹⁵³ Signaturen q. Plastisk rumkunst, i *Arkitekten* nr. 9 1961, s. 345. Aagaard Andersen laget også et interiør hvor gulv, vegger og tak hadde et strekmønster som ble utvidet for hver ny flate til Snedkerlaugets Møbeludstilling 1952

¹⁵⁴ Council of Industrial Design, UK, opprettet i 1944, var statlig initiert for å fremme design. Endret senere navn til Design Council. Unavngitt artikkel. *Hotels Recommendations for furniture*, i *Design*, no. 147 1961, s. 62-65. Disse to

gjest hadde, det vil si funksjonsbestemt. Tilsvarende tendenser som Pantons, med nytenkning av rommet fantes imidlertid også i andre land som Italia og Storbritannia hvor det i ble eksperimentert med fleksibilitet og flerbruksmuligheter basert på de nye materialene. Det startet i siste del av 1950-årene, og i løpet av 1960-tallet kom flere alternative framtidsinteriører, totalmiljøer og interiørlandskap initiert både av Panton og andre.¹⁵⁵

Samtidig ble flere kunstnere opptatt av rommets mulighet som kunstverk og utforsket det. Betrakteren ble bokstavlig talt invitert til å gå inn i kunstverket som en reell deltaker.¹⁵⁶ Kunstneren Jean Tinguely hadde installasjonen 'She' med på Moderna museet, Stockholm i 1966¹⁵⁷, tidsskriftet mobilia omtalte flere av hans arbeider, og det framgår at han hadde tett kontakt til Panton. Igjen er vi tilbake i det som må ha vært et inspirerende miljø for alternative tanker om kunst og interiørdesign mer som syntese enn som rom. Når Birkelbach beskriver Panton som "Raumgestalter"¹⁵⁸ gjennom bruk av sine egne tekstiler, må det være å innsnevre formålet hans. Rommet var, etter min mening, oppgaven, mens målet var å skape noe ut over et rom. Panton gjennomførte et systematisk visuelt 'rivingsarbeid' av den eksisterende arkitekturen og erstattet den ikke bare med et annet rom, men med en visualisering av stemning.

Virkemidlene: farger – lys - former - overflater

Fargen som stemningsskaper

Å skape stemning betydde å tale til følelsene ved hjelp av estetiske virkemidler. For Panton gjaldt det å velge dem med omhu for å kunne styre i den retningen han ville ha konseptet/ stemningen. I alle interiørene spilte fargene en avgjørende rolle, og han understreket også selv at den var viktigere enn formen.¹⁵⁹ Som vist, brukte Panton klare og sterke farger i Astoria. Sterke farger føles som nærmere og det samme er tilfellet ved de varme, og ved hjelp av ulike fargeoppfatning skapte han forskjellige optiske effekter. Selv om han sløret former ved å gi dem ens farger, ble samme farge

organer ble benevnt 'design police' ifølge Lesley Jackson. *The sixties decade of design revolution*, London: Phaidon, 1998, s. 21

¹⁵⁵ 1950-tallet: f.eks. Alison og Peter Smithson 'House of the Future', Storbritannia, 1956, Jacques Coulon & Ionel Schein 'Maison Plastique', 1956, Frankrike. 1960-tallet: Archigram, Warren Chalk Plug-in Capsule Home 1964, Storbritannia, Joe Colomboe Central Living Block 1969, Italia.

¹⁵⁶ Et av de tidligste eksempler er 'The Void', et tomt, hvitt galleri-interiør, laget av Yves Klein i Galerie Iris Clert, Paris. 'Bedroom Ensemble', et soverom, laget av Claes Oldenburg 1963, står nå i Ottawa National Gallery of Canada. I Danmark eksperimenterte bl.a. Susanne Ussing og Carsten Hoff fra 1968-71 med det totale miljø i form av 'Sanserum'.

¹⁵⁷ She var skapt av Jean Tinguely, Niki de Saint-Phalle, Per Olof Ultvedt til en utstilling og var en stor kvinnefigur med inngang mellom beina. Innvendig var det flere maskiner og installasjoner.

¹⁵⁸ Bärbel Birkelbach. Von Raumkonzept zum seriellen Prinzip, s. 40, *Architese* nr. 2 2000

¹⁵⁹ Panton. *Lidt om Farver*. København: Dansk Design Center 1991, s. 23

likevel oppfattet noe forskjellig lagt på et stort eller et lite område. Både fargeholdningen og måten han brukte den, sto allerede tydelig i Astoria som både ble en visuelt og en følelsesmessig sterk opplevelse.¹⁶⁰ Panton var fullstendig klar over fargenes virkning ”..indvirker på vores liv og på vore stemninger, på vort humør og vor arbejdsevne. Farver kan give opstemthed og de kan give en nedtrykt atmosfære.”¹⁶¹ Fargevalgene vurderte han så ut fra de psykologiske og emosjonelle aspektene ved dem. Fargen ble en dimensjon som skulle bidra til å gjøre opplevelsen god fordi ” Man sidder bedre på en farve man kan lide.”¹⁶², og Panton hadde svaret på hvilke farger det dreide seg om. Han må i fargevalget sitt ha vært meget bevisst på å skulle ramme den positivt stimulerende virkningen av dem. Hvis vi tar Pantons vurdering av de enkelte fargenes psykologiske virkning beskrevet i boka hans, og overfører dem på Astoria, får vi følgende stemninger:¹⁶³

Appelsinens røde og oransje farger ga en spenningsfylt, potent, opphissende og energisk stemning. Tyttebærets fiolett og indigo appellerte til intuisjonen og fantasien og understreket samtidig det følsomme, kjærlige og hemmelighetsfulle.

Gulleplets solgule med innslag av gull sto for åndelig stimulering, glede, befrielse og oppmuntring. Vinterhavens grønn og turkis signaliserte ro, trygghet og tilfredshet.

Garderobens grå var uten psykologisk tendens.

Det vil si at konseptet besto av en avdeling med maskulin stemning og en med feminin stemning med en mellomliggende sone som var glad og stimulerende. For å oppnå likevekt, kunne man gå ut i den rolige og trygge stemningen i Vinterhaven, mens Garderoben forholdt seg nøytral. Det var en god stemningsbeskrivelse av en drømmerrestaurant, og forståelig nok ble den skapt sånn.

Den teoretiske bakgrunnen for en slik fargepsykologisk holdning hadde Panton fått via forelesninger om fargens, rommets og proporsjonenes påvirkning¹⁶⁴. Panton selv forholdt seg ikke sterkt teoretisk til emnet, men han understreket at det å arbeide med farger krevde bevisste valg ut fra at fargene inneholdt mening og hadde en funksjon.¹⁶⁵ Det er sannsynlig at tilgangsmåten hans

¹⁶⁰ På Astoria skapte blant annet de transparente skilleromsgardiner en intim, litt flørtende stemning, noe som førte til rykter eller muligens også mer og holdt ’gode borgere’ borte fra stedet

¹⁶¹ Panton. *Lidt om farver*, København: Dansk Design Center 1991, s. 14

¹⁶² Uttrykket ble nærmest et mantra som går igjen i de fleste kildene. F.eks. Remmele. *Forms in Colour The Designer Verner Panton*, Remmele, von Vegesack (red.), *Verner Panton The Collected Works*, Weil am Rhein, 2000, s. 18

¹⁶³ Panton. *Lidt om farver*, København: Dansk Design Center 1991, s.15-17

¹⁶⁴ Det dreide seg om forelesninger på Psykologisk Institut, Københavns Universitet, Henrik Steen Møller. Interview: Verner Panton, i *Politiken* 10.12.1995, Magasinet s.6

¹⁶⁵ *Lidt om farver Notes on Colour* (24 sider) var den eneste boka Panton skrev, og den bar preg av å være et personlig dokument og ikke et vitenskapelig. Tekster på dansk samt engelsk med emnene: Hvad er farve?, Øjets konstruktion, Farvernes historie, Harmoni, Farvepsykologi, Hørt og tænkt om farver, Mere mod til farver. Boka utkom i en utvidet utgave i 1997. Den utgaven har flere illustrasjoner og omtaler av farger og produktdesign.

inneholdt både en analytisk del, men også en viktig intuitiv eller visjonsdel, sett ut fra hans egen vektlegging av idéen og idéfasen som før understreket.¹⁶⁶ I Bauhauskretsen ble også den intuitive delen av prosessen påpekt av flere. Moholy-Nagy var blant dem som hevdet at kreative prosesser besto både av bevisst analyse og dynamisk intuisjon, mens Albers, i forhold til farger, understreket at det her først og fremst dreide seg om ”..vision – seeing”¹⁶⁷.

I samtiden hadde den danske maleren Poul Gernes lignende tanker om fargenes innvirkning på det fysiske og psykiske, og brukte dem da han utsmykket Herlev sygehus med sterke, rene farger som han kalte ’Farver i medicinskabet’.¹⁶⁸ Det fantes med andre ord flere i det danske samtidsmiljøet som var opptatt av emnet, så det er ikke umulig at Panton også kan ha blitt inspirert eller influert også den veg.

Belysning som stemningsskaper

Lys gir generelt en kraftig påvirkningsmulighet av hjernen og siden det også er kilden til fargeopplevelse, ble det for Panton et sterkt virkemiddel. Det betydde at han styrte alt lys, også dagslyset og brukte det kunstig lyset på flere måter. Det basale med lys er jo å skape et bilde av stedet/ virkeligheten. Pantons belysning gjorde mer enn å opplyse lokalet; den ble en måte å skulpturere rommet på ved å belyse eller skyggelegge områder. Dette talte igjen til romopplevelsen og fargeopplevelsen som ble endret av belysningsgraden. Samtidig gjorde bruken av indirekte belysning at det skjedde en gjensidig påvirkning av lyset og av fargen i området. I Tyttebæret ble det fiolette ytterligere understreket ved at reflektoren i skjermen hadde samme farge som rommet.

Ved siden av dette fungerte belysningen også som ulike former for lysskulpturer og understreking av formene i rommet. Som enkeltlamper kunne de være satt opp i formasjoner av geometriske mønstre, gjerne hengende og gjerne i flere høyder. Ut over dette kunne de også fungere som

¹⁶⁶ Å få en idé ble for Panton en så stor del av tilværelsen at han ikke kjørte bil selv, fordi han ville være en fare i trafikken. Han var også selv klar over det: ”Mine bedste idéer får jeg når jeg ikke skal arbejde.”, men samtidig innrømmet han: ”Jeg kan bedst lide idéer, der kommer, når man taler om problemet.” Dette skjedde for eksempel til utstillingen på Trapholt. I startfasen presenterte Panton et meget omfattende forslag, som ikke var økonomisk realiserbart. Etter en pause møttes partene igjen, og Panton viste et nytt forslag tegnet på et lite stykke papir; det ble også det endelige resultatet.

¹⁶⁷ Moholy-Nagy: www.bauhaus.de/english/bauhaus/1919. Albers. Interaction of colors, 1963, sitert i Bjørn Heggdal. Valg og bearbeiding av farger – bevisstgjøring av styrende faktorer. Artikkel. Institutt for produktdesign, NTNU, 12.10.2002. http://design.ntnu.no/forskning/artikler/2002/Heggdal_1.pdf

¹⁶⁸ Poul Gernes (1925-1996) utsmykket Herlev sygehus 1966-1976; rommene mot nord i kjølig blå-grønt, Mot sør i varm oransje-rødt, mot øst i gult, mot vest i fersken, aprikos. U. Gernes, M. Hornung. *Farvernes medicin* beskriver prosjektet. I 1988-89 utsmykket han fasaden på Palads Teatret, København i 6 farger som ble gradert i 5 nyanser. Denne bygningen ligger på Axel torv like ved Cirkusbygningen.

hengende lysmobiler eller punkter, og han oppnådde sånn å fokusere på enkeltområder. Både i Appelsinen og Gulleplet skapte punktbelysningen en sånn visuell og følelsesmessig enhet om et bord. En form for lysrelieffer var den andre typen som forekom, satt sammen så de helt dekket et stort område som en vegg/tak. De framsto som en mer generell belysning; en hybridform mellom belysning og et aktivt, stimulerende bakteppe. Lyset ble totalt sett en iscenesetter av stemningene, formidlet som et ikke-verbalt språk, direkte til følelsene og intuisjonen.

Former/mønster som stemningsskaper

I sanseintrykket av interiørene spilte både fargene, men også formene en viktig rolle i og med at fargeinntrykket ble koblet sammen med formopplevelsen. Formene framsto som store mønsterfelt som kunne betraktes på avstand og ikke som små gjentakelser man skulle tett inn på for å få et inntrykk av. De todimensjonale utviklet seg mot noe som kan sammenlignes med bilder i stort format og ble betydningsbærende sammen med fargene og dermed for helheten i kraft av et stort nærvær. Dette nærværet var ikke begrenset til én flate, men til flere eller alle. I Astoria gjaldt det alle flatene i alle rommene, og visuelt skapte kombinasjonen av farger og mønstre en tredimensjonal optisk effekt som var sterk. Den mentale virkningen av en slik tilstedeværelse av form var også betydelig, og den ble ikke mindre av at formene i de senere interiørene også ble virkelig tredimensjonale. Det gjorde at de fysisk også påvirket opplevelsen ved reelt å komme tett på og ikke bare som optisk illusjon.¹⁶⁹ Var det former som brøt med dette hovedinntrykket, ble de konsekvent gjemt eller gjort så usynlige som mulig ved hjelp av farger og materialer. Han kombinerte heller ikke flere mønstre i samme rom, men kunne arbeide med det samme på flere måter for å styre effekten. I Astoria brukte Pantons mønstrene i vegg- og vindusgardinene slik at veggen ble opplevd som tredimensjonal. Samtidig fikk mønstret selv en ny virkning i og med at noe av det ble gjemt i de bløte foldene. Pantons mønstrene som en mulighet til å understreke, variere og forsterke hovedstemningen i rommet. Understreking av en form, for eksempel sirkelen eller kvadratet kunne også være med til å bringe mer spenning eller ro inn i rommet. Dette virkemidlet ble også brukt i Astoria ved valg av for eksempel bordplater.

¹⁶⁹ I ventelobbyen greide ikke Pantons å styre kombinasjonen av grønn farge og pyramideformer i taket i retning av den gode stemningen. Det er eksempler på at interiøret hadde en aggressiv effekt på folk. Epple. Verner Pantons as Interior Designer, Remmele, von Vegesack (red.) *Verner Pantons The Collected Works*, Weil am Rhein: Vitra Design Museum 2000. s. 188

Overflater som stemningsskaper

Forskjellige overflater vil absorbere og reflektere lyset på ulike måter, og Panton arbeidet bevisst med alt fra det helt matte til det skinnende for å finne den overflaten som best understøttet stemningen. De matte overflatene i Appelsinen absorberte mer av lyset og reflekterte resten i alle retninger, men samtidig ga de en roligere atmosfære. Den skinnende overflaten i lampeskjermene og Wire Cone i Gulleplet reflekterte både mer lys og virket lysere. I tillegg hadde de speileffekt så virkningen av farger, lys og former kunne mangedobles. Overflatene ga derfor forskjellige assosiasjoner fra hjemlig hygge til en glamorøs atmosfære og en løssluppen stemning.

Verktøyet: Systemer/moduler – materialer

Fargesystem

Verner Panton mente at farger var et forsømt område i innredningen og arbeidet med sin egen fargeholdning som startet med de første oppgavene. Om fargesystemer sier han ”Disse bør ikke betraktes som en endelig løsning, men er for mange en hjelp.”¹⁷⁰ Tilnærmingsformen hans til farger kan heller ikke sies å være teoretikerens, men likevel var den systematisk allerede fra og med den begrensede skalaen og de sterke fargene i Astoria.

I samarbeidet med Mira-X ble det viktig for ham å formulere et system, et system Birkenbach kaller Mira-X Set og Mira-X-Set, men som mest sannsynlig het Mira – Set.¹⁷¹ Både Engholm, Birkenbach og produktoversikten i *Panton The Collected Works* beskriver systemet som bestående av åtte grunnfarger eller rene farger, men har en vesentlig uenighet om en av de fargene som beskrives som lyserød/bright red/light red.¹⁷² Ser vi imidlertid på presentasjonen av systemet Mira-Set i tidsskriftet MD, nevnes følgende åtte grunnfarger: ”-Orange, Rot, Dunkelrot, Bordeauxrot, Violett, Ultramarin,

¹⁷⁰ Han går grundigst inn i Ittens fargesystem, men har en skjematisk oppstilling av Della Porta 1593, Goethe 1793, Wundt 1874, Munsell 1915, Ostwald 1917, Gerritsen 1975. Ut over dette er det en helsides illustrasjon av Bardings fargesirkel. Panton *Lidt om farver*, København: Dansk Design Center 1991, s. 9, 12, 13

¹⁷¹ Birkelbach bruker betegnelsen Mira-X Set s. 138 i Verner Panton *The Collected Works* og Mira-X-Set i en artikkel i *Architese* s. 41, nr. 2 2000. Tidsskriftet MD har en artikkel om systemet s. 31 nr 3 1970 med overskriften MIRA-SET.

¹⁷² Engholm. *Verner Panton*, København: Aschehoug Dansk Forlag 2004, ”...:orange, lyserød, mørkerød, aubergine, lilla, violet, blå og turkis,...” s.51, Birkelbach. *Verner Panton's Textiles*, Remmele, von Vegesack (red.). *Verner Panton The Collected Works*, Weil am Rhein 2000, ”.orange, bright red, dark red, aubergine, purple, violet, blue, turquoise.” s. 138, Remmele og Vegesack (red.) *Ibid.*, produktoversikten s. 322: orange, light red, dark red, aubergine, purple, violet, blue, turquoise. I og med at lyserød på dansk er rosa på norsk, bright red kan oversettes til høyrød eller klar rød på norsk, mens light red er en lys rød, så ses her en vesentlig forskjell som kunne skyldes oversettelser, men i den tyske utgaven er følgende betegnelser brukt: ”Orange, Hellrot, Dunkelrot, Aubergine, Lila, Violett, Blau, Türkis.” s.138

Blau, Türkis-”.¹⁷³, noe som må antas er det mest korrekte. Hver av disse fargene kunne graderes i åtte styrker fra 100% til 15%. Når vi ser på den første kolleksjonen som Panton designet for Mira-X, forholdt han seg til de åtte grunnfarger kun i denne. De ble utvidet til tolv spektralfarger¹⁷⁴ i de to neste, noe som gjorde at gul og grønn kom inn.

I ominnredningene fikk han frie tøyler i et samspill med én oppdragsgiver, og de viser at han brukte gul og grønn lenge før han gjorde det i Mira-Set. Astoria er et godt eksempel på det. Ser vi på de siste årene, var leiligheten hans i København malt i gul, magentarød, blå og svart, og magentarød ble også benyttet på Trapholt. Til to av de siste utstillingene han designet, brukte han åtte rom, ett til hver farge som en form for fargetunnel¹⁷⁵. Bilder fra Trapholt viser to grønne nyanser, blå, fiolett, magenta, rød, oransje, gul.

Bernsen siterer Panton på at fargesystemet bygget på Ostwalds system og besto av tolv farger, i kulører fra mellom til dunkel.¹⁷⁶ Hvis Ostwalds system er den eneste kilden til Pantons, er det underlig at han ikke omtaler det nærmere i sin bok, som ellers bærer preg av å være personlig.¹⁷⁷ Som det eneste, går Panton inn på hovedlinjene i Ittens fargesystem og fargeharmonier¹⁷⁸ med tre primærfarger. Samtidig nevner Panton spesifikt i boka ”.. at de fleste arbeider med 4 hovedfarger, altså gult, rødt, blått og grønt.” fordi det ved tre farver ”.. mangler noget i den kolde side sammenlignet med farvespektret.”¹⁷⁹ Muligheten for at Panton var kjent med Ittens teorier omkring både farge og form gjennom arkitektstudiene, er stor i og med at hans pedagogikk fra Bauhaus’ basiskurs i design og form var anerkjent og ble anvendt i et stort antall utdanningsinstitusjoner. ”Today there is barely an art program at any level of education that does not, in greater or lesser

¹⁷³ Mira-Set, MD, nr. 3 1970, s. 31, uten forfatternavn, men i innholdsfortegnelsen står Panton som forfatter

¹⁷⁴ Samtidig tok han inn andre farger til i alt henholdsvis 50 og 84, så kolleksjonene ble både begrenset, men også hadde flere valgmuligheter i forhold til kundene. Isaac Newton laget den tolvdelte fargesirkelen (1660) hvor han bygget på sju spekterfarger og deres komplementærfarger stilt overfor hverandre i sirkelen. Den manglet imidlertid komplementærfargen til gul-grønn: purpur. Feisners visuelle fargehjul fra 2000 tar utgangspunkt i 4 elementærfarger: rød, gul, grønn, blå, 4 sekundærfarger (de visuelle midtpunktene mellom to primærfarger): oransje, gul-grønn, blå-grønn, fiolett, pluss 8 tertiærfarger. Dette ligner noe på Pantons foretrukne fargevalg

¹⁷⁵ Galerie Littmann, Basel og Trapholt: jfr. Goethes hus hvor rommene en suite hadde hver sin farge og kunne ses som en korridor av farger

¹⁷⁶ Bernsen. *Verner Panton rummet:tiden:stoffet*, København: Dansk Design Center 2003., s.80. Han bruker stavemåten Oswald. Ostwalds system bygger på fire basisfarger gul, rød, ultramarin blå, sjøgrønn og dertil oransje, fiolett, turkis, gressgrønn.

¹⁷⁷ ”For mig er farven vigtigere end formen. Dette gælder dog ikke, når jeg ser på damer.” Panton. *Lidt om farver*, København: Dansk Design Center 1991, s. 23

¹⁷⁸ *Ibid.*, s. 12

¹⁷⁹ *Ibid.*, s. 12

degree, contain some remnant of the old preliminary course.”¹⁸⁰ Panton selv nevner også farvespekteret, så det er sannsynlig det er elementer herfra i hans system.

Det er trolig at farger var et tema i gruppen rundt mobilia som omfattet blant andre Percy von Halling-Koch og Gunnar Aagaard Andersen. Som henholdsvis leder av bedriften Unika-Væv og kunstner hadde de etablert et samarbeid om tekstilkolleksjoner, og det ble presentert i mobilia november 1956. Aagaard Andersen utviklet et fargesystem for Unika-Væv som besto av sju rene farger pluss svart og hvit. ”Gul som Citronen, Orange som Appelsinen, Rød som Tulipanen, Violet som Stedmoderblomsten, ren Ultramarin, Turkis som Havet og ren Bladgrøn som Birken og Bøgen når den springer ud.”..”Systemet videreførtes med blandingerne gul/orange – orange/rød – rød/violet – violet/blå – blå/turkis – turkis/grøn – grøn/gul.”¹⁸¹ Sammenholder vi de to fargekonseptene, Aagaard Andersens fra midten av 50-tallet og Pantons fra 1971, er de bygget på samme grunntanke om en basisgruppe rene, klare farger som kan styres og varieres systematisk. Det er sannsynlig at Panton kjente Aagaard Andersens system både gjennom mobilia og samarbeidet med Halling-Koch, selv om han ikke nevner det i sin bok. Når det gjelder Astoria, var kombinasjonene rød/oransje, solgul/oker/gull, fiolett/indigo, lys grønn/turkis samt garderobens grånyanser. Flere av fargene går igjen, så det er nærliggende å tro at det er en sammenheng. Det kan se ut som om Panton kan ha hentet elementer fra Aagaard Andersens fargesystem

Bärbel Birkelbach ser den første kolleksjonen for Mira-X som ”..the fulfillment of Panton’s vision of living.”¹⁸², men det utelukker så at gul og grønn er en del av visjonen. Gul og grønn ble brukt, og Ostwalds fargeteori er da en mulighet, som Bernsen hevder, men denne har ikke med magentarød som kom inn de siste årene. Gertrud Hvidberg-Hansen hevder på sin side at denne fargen er med i hele hans produksjon i og med at ”Udgangspunktet for Verner Pantons farvesætning er de seks prismatiske farver bestående af de tre primærfarver rød, gul og blå og de tre sekundærfarver grøn,

¹⁸⁰ Henry P. Raleigh. Johannes Itten and the Background of Modern Art Education, *The Art Journal*, Vol. 27, no.3 1968, s.287

¹⁸¹ Halling-Koch. Farvesystem for de farveblinde, de usikre og vankelmødige, Contract nr. 20 1983 sitert fra Sieck(red.). *Bogen om BUM – galskapens triumf*, Kvadrat Boligtekstiler A/S 1984, s.17 og 18. Halling-Koch. *Ibid.*, s.18. Jfr. Ostwalds system, nevnt ovenfor. De begynte også å innfarge selve fibre i stedet for garnet. Det ga helt nye variasjonsmuligheter ”....idet man på selve fiberstadiet kunne blande de rene farver med sort eller hvitt i forholdet 10, 25 eller 50%. På den måde fik vi indenfor hver grundfarve syv variationer plus en tilsvarende gråskala, der spændte fra rent hvitt til rent sort.”

¹⁸² Birkelbach. Verner Panton’s textiles, Remmele, von Vegesack (red.). *Verner Panton The collected works*, Weil am Rhein: Vitra designmuseum 2000, s. 141.

violet, og orange samt magenta og turkis.”¹⁸³ Gult, grønt og turkis var med fra Astoria mens magentarød ikke fantes der, så det kan ikke være snakk om at han fastholder nøyaktig det samme fargesystemet sånn som de forskjellige kildene hevder.

Det ser ut til at fargevalget i oppgavene ble justert litt i løpet av årene, uten at det kan henvises til én kilde som utgangspunkt. Valget kretset innenfor de rene, klare farger fra gul via oransje, rød og fiolett til blå, turkis og grønn, og han valgte blant dem, som byggeklosser, til de ulike oppgavene.

Formsystem og modulsystem

Systemet besto av geometriske former og figurer som er enkle, tidløse og universelle. Mønstrene hadde de elementene i seg som kunne gi perseptuell orden, som jevne intervaller samt gjenkjennbare, ukompliserte grunnformer. De ble repetert i hele rommet og uttrykte både ro og bevegelse.¹⁸⁴ Systemtankegangen er tydeligst beskrevet i samarbeidet med Mira-X. Motivmessig var det bygget opp over kvadrat, sirkel, stripe, kurve, sjakkbrettmønster, og hvert av disse motivene kunne endres i tre størrelser i skalaen 1:3:9. I kolleksjonene holdt han de geometriske formene adskilt og brukte bare en på hvert design. Samtidig formet han dem ved å legge sammen mange ens elementer, for eksempel mange sirkler inni hverandre. I Astoria kombinerte han stort sett de geometriske figurene to og to: kvadrat og trekant/ kvadratet og sirkel og endret dem matematisk. Andre enkeltelementer i interiøret, som bordplatene, føyde seg også inn som geometriske figurer i interiøret.

Systematikken kan imidlertid også føres over på andre deler av interiør; fra forholdet mellom enkeltdelene i en lampe og til hvordan de enkelte delene sto i forhold til helheten. Lampen Flower Pot kan illustrere dette. Den består av en enkel konstruksjon bestående av en nedadvendt halvkule med en mindre, oppadvendt halvkule inni. Forholdet mellom den store halvkulen og den lille er 2:1. Den ble hengt opp i grupper hvor avstanden mellom lampene horisontalt og vertikalt også var systematisk, bygget på matematiske forholdstall.¹⁸⁵ Også det som framsto organisk, besto likevel av

¹⁸³ Gertrud Hvidberg-Hansen. Verner Panton – Lyset og farven, *Verner Panton Lyset og farven* på Trapholt, Afdelingen for moderne dansk møbeldesign, Kolding 1998, s. 18 Bildetekstene i katalogen bruker benevnelsen ”Grønt rum”, ”Blåt rum”, ”Magenta rum”, ”Rødt rum”, ”Orange rum”, turkis er ikke med.

¹⁸⁴ Det er også mulig å se ro, bevegelse og retning som kjennetegn for ulike geometriske former, med kvadratet som den rolige, sirkelen som bevegelse og trekanten som retningskontrast. Itten brukte dette som underviser på Bauhaus’ obligatoriske grunnkurs

¹⁸⁵ Forholdet 1:2, 1:4, 1:8. Poul Hvidberg-Hansen. The Source of Light, i Remmele, von Vegesack (red.). *Verner Panton The Collected Works*, Weil am Rhein: Vitra designmuseum 2000 s. 105. Den siste lampen han designet til

systemer.¹⁸⁶ Det hele kunne tegnes opp på et ruteark og det virker som om han i mange tilfeller brukte nettopp dette materialer til å skissere på. I den tilgjengelige litteraturen er det gjengitt flere, tegnet med et tidsspenn på over ti år, så det er trolig at det er mer enn en tilfældighet.¹⁸⁷

Pantons forkjærlighet for det geometriske ble muligens ytterligere stimulert ved at rene geometriske former kom i fokus både i dansk samtidskunst og også internasjonalt. Innenfor design var dreiningen, ifølge Jesley Jackson, generell og omfattende. 'The look' dreide seg om geometrisk presisjon og repetisjon. "If a shape was round, it had to be a perfect circle or half circle. If a shape was rectilinear, it had to be either a cube or a square, or be based on a modular system."¹⁸⁸ Jackson nevner tre hovedgrupper av geometriske figurer, basert på henholdsvis sirkelen, kvadratet og triangelen, og alle designene i Astoria føyde seg inn her, fra møbler og lamper til tekstilmønstrene. Når Panton satte enkeltformene inn i Astoria ved hjelp av et formalt objektivt geometrisk/matematisk formspråk, var fokus på geometriske former på mange måter den samme som ble trukket fram av de tidlige modernistene som i tillegg arbeidet med modulnett.¹⁸⁹ Derfor virker det også naturlig å se på enkeltelementene som byggeklosser eller moduler som kunne varieres innenfor rammen av det geometriske både på overflaten og i en grunnleggende struktur. Hvidberg-Hansen understreker også at han opplevde det systematiske i Pantons tankegang sterkt i samarbeidet med ham. Det var så stringent at han kunne anta hvordan Panton ville forholde seg til et montasjepproblem før det ble lagt fram for ham.¹⁹⁰

Det virker som om Verner Panton allerede i skoletiden gikk sine egne veger, noe som læreren på Arkitektskolen ,Erik Chr. Sørensen, kommenterte "Han var utrolig optaget af systemer – identifiserede dem overalt og brugte en systemtankegang som grundlag for sine egne designs."¹⁹¹ I forholdet til Bauhaus og industriell design mener Anders G. Munch at Panton bygget på det, og han

utstillingen på Trapholt bestående av femkantete elementer, tilsammen et dodekaeder, sluttet ringen tilbake til utstillingspaviljongen som han designet i 1960/61, bestående av trekantete elementer.

¹⁸⁶ Lampeserien Fun har en organisk form, satt sammen av mange enkeltdele, men den ser også ut til å være bygget opp over et system hvor det samme målet brukes både i høyden og i bredden samt i avstanden fra taket og ned til lampen.

¹⁸⁷ Engholm. *Verner Panton*, København: Aschehoug Dansk Forlag, 2004, s. 22, 23, 28, 44, Remmele, von Vegesack (red.). *Verner Panton The Collected Works*, Weil am Rhein: Vitra designmuseum 2000, illustrasjoner s. 35, 59, 79

¹⁸⁸ Lesley Jackson. *The sixties decade of design revolution*, London 1998: Phaidon, s. 57

¹⁸⁹ Christer Bodén nevner Le Corbusiers ønske om å at en allmenngyldig stilgrammatikk basert på geometri også ville skape orden i samfunnet, Walter Gropius' programerklæring for Bauhaus med "den geometriske treningheten" og modulnettet som blant andre Frank Lloyd Wright var en av de første til å ta i bruk i moderne tid. C.Bodén. *Modern arkitektur Funktionalismens oppgang og fall*, Helsingborg: ArchiLibris Bokförlag 1989, s. 170 - 177

¹⁹⁰ Poul Hvidberg-Hansen i intervju 31.10.2006

¹⁹¹ Bernsen. *Verner Panton rummet:tiden:stoffet*, København: Dansk Design Center 2003, s.141

går så langt som til å si at lampedesignet er ”..in direct continuation of the Bauhaus’ simplified geometrical shapes and its focus on industrial potential.”¹⁹² . For hver enkelt design er nok dette sannsynlig, men det er i anvendelsen han skiller seg ut.

Egen design som moduler

Panton foretrakk, som vist, tekstiler, lamper og møbler han selv hadde designet, men det ikke er snakk om enestående produkter til hvert prosjekt. Verken Cone Chair eller Topan-lampen var designet til Astoria, mens Geometri-mønstrene var det, og Wire Cone var en videreutvikling. Å bruke egne designer ga ham muligheten til nettopp å videreutvikle og variere for å styre innredningen i ønsket retning. Det hele ser ut til å fungere som byggeklosser/modulsystemer, hvor han både nydesignet og gjenbrakte, varierte og videreutviklet etter behov. Felles for alle designene er at de ble opplevd på nye måter fordi de ble satt inn i nye sammenhenger sammen med andre former og farger. Ut over egne produkter, brukte han også møbler designet av andre i i 1. etasje i Astoria, og det samme gjorde han i to av de andre interiørene. Det er mulig at han ikke så på det som et problem, men en måte å hente inn de elementene som han mente passet inn, men i så fall burde det vært gjennomført i alle oppgavene. I Astoria er det mest trolig at det handlet om avtale med Müller og antakelig også om tidsnød.

Materialer

Materialene var et viktig verktøy i arbeidet med å skape den riktige effekten, og det ble hele tiden utvidet med nye. Interiørene viser en omfattende bruk av tekstiler. Ved siden av at de kunne fås i et stort utvalg av farger, kunne teksturen varieres fra glatt til floss og mer eller mindre glans og gjennomskinnelighet. I Astoria ble alle de nevnte mulighetene tatt i bruk. Naturfiber, kunstfiber og strekkstoff ble benyttet videre, og samtidig ga tekstilene et godt grunnlag for bruk av mønstre. Tekstilene må i tillegg ha hatt en avgjørende virkning på romklngen.

Maling hadde den fordel at den kunne framstilles i alt fra matt til høyglans og i alle farger. Det er imidlertid ikke før i Cirkusbygningen at maling erstattet tekstil som materiale i interiørene, men før dette fantes den som høyglanslakkerte skjermer på lamper. Andre materialer til å skape blanke overflater var aluminium, både som polert og børstet samt ensfarget og mønstret emalje. Her spilte også speil ofte en rolle, både brukt som skinnende flate og for å skape optiske effekter. Forkrommet

¹⁹² Anders G. Munch. Design as Gesamtkunstwerk Historical Transformations of a Vision from Wagner and Morris to Verner Panton, *Scandinavian Journal of Design History* nr. 11, 2001, s. 53

wire forekom i flere av møblene. Wire hadde den fordelen at den framsto som en gjennombrutt eller gjennomskinnelig flate samtidig med at den hadde en skinnende overflate.

Plast som materiale hadde den fordelen at den var lett samtidig med at den både kunne innfarges og også være gjennomskinnelig, noe som ga mange anvendelsesmuligheter i interiørene. Det er tydelig at ethvert materiale kunne brukes for å arbeide fram den effekten Panton ønsket.

Arbeidsmåte

Eksperimentering

Panton eksperimenterte med nye materialer i nye designer og også med å variere eksisterende design fordi han fant en ny teknologi eller et materiale han trodde ville egne seg. Idéen var, som før poengert, det overordnede, derfor var det naturlig og alltid rom for å eksperimentere med løsningene som førte til oppfyllelse av den. Eksperimentering var i det hele tatt en grunnleggende arbeidsmåte for ham, noe han selv også understreket. Denne innstillingen innebar også at han så bort fra konvensjoner og tradisjoner for å avprøve nye teknologiske muligheter eller kjente materialer på nye måter for å finne den optimale løsningen i interiøret. Remmele går så langt som til å hevde at "Experiments were Panton's passion, the goal of his work and his most important working method."¹⁹³ Ut fra det foregående er mer sannsynlig at målet lå utenfor eksperimentet; - i idéen. Eksperimentet var det som ga idéen form, og det fantes flere ulike løsninger på samme idé.¹⁹⁴

Prosesstyring

På den ene siden var arbeidsmåten kreativ, idérik og eksperimenterende, men den hadde også en annen side som inneholdt en omhyggelig og detaljert prosjektstyring. Det vil si at han hadde en metodisk/systematisk tilgang til virkemidlene og var meget omhyggelig med valget av og kvaliteten på de materialene som ble anvendt. Prosjektlederen for de to forlagshusene hadde opplevd Panton som fanatisk når det gjaldt kvalitet og detaljer, noe som også førte til at det var vanskelig å arbeide sammen med ham.¹⁹⁵ Han hadde også en intens personlig overvåking av det som han mente var

¹⁹³ Remmele. *Forms in Colour*, Remmele, von Vegesack (red.). *Verner Panton The Collected Works*, Weil am Rhein: Vitra designmuseum 2000, s. 16

¹⁹⁴ Til multimøblet Phantom, organisk formet stol/bord, som ble hans siste, var inspirasjonen det helt nye materialet freonfri polyether. Per Weiss Andersen. Livsnyder og professionel, *Arkitekten* nr. 2 1999, s.31, men Per Weiss fortalte i telefonintervju at Panton var åpen for å skifte ut det materialet med andre som ikke endret ved idéen til multimøblet.

¹⁹⁵ Bernard Uphues. *Tributes*, Remmele, von Vegesack (red.). *Verner Panton The Collected Works*, Weil am Rhein: Vitra designmuseum 2000. s. 222

viktige deler av prosessen. En velment innblanding i dette, førte til oppsigelse av arkitekt Louis Weisdorf, som var Pantons medarbeider i Astoria-projektet.¹⁹⁶

Som før poengtert, gjalt det også en gjennomført bruk av systemer og moduler i hver enkelt rom i hvert enkelt interiør. Vekten på det geometriske kan ses på som en estetisk og formalistisk holdning som var nødvendighet for å kunne styre retningen av prosessen og holde den under kontroll. Ordet kompromissløs er et nærliggende ord til å beskrive denne delen av arbeidsmåten. Samtidig var det også forståelig ut fra tanken om at det handlet om å etablere en stemning, eller snarere å komponere den.

¹⁹⁶ Tegnestuen var blitt kontaktet av trykkeriet på grunn av at gullfargen ikke ble god. Weisdorf fikk ikke tak i Panton og dro selv dit for å kontrollere. Da Panton fikk vite det, ble Weisdorf sagt opp på stedet med den begrunnelsen at han blandet seg inn. Da han kom for å hente tingene sine, var episoden glemt fra Pantons side. I og med at dette ikke var en enestående hendelse mellom Weisdorf og Panton, ble arbeidssituasjonen etter hvert så problematisk at han valgte å slutte. Louis Weisdorf 20.10.2003

Kapittel 7: Verner Panton og Danmark

At de første reaksjonene på Astoria ga uttrykk for alt fra overveldelse og deretter avvisning til taushet, hadde tydeligvis ikke innvirkning på Pantons holdning til oppgavene. Det er, som vist, snakk om en kunstnerisk linje Panton fulgte og videreutviklet i interiørene med utgangspunkt i Astoria-konseptet. Av de seks omtalte interiørene ble tre utført i Danmark; kroen Kom igen, Varna restaurant og Cirkusbygningen. I tid skiller det ca. 13 år mellom hvert av oppdragene, og for det første var Pantons far oppdragsgiver, Odd Fellow sto for det andre mens direktøren for Tivoli, Niels-Jørgen Kaiser, 'headhunted' ham til den tredje oppgaven. Kaiser var også en av redaktørene til boka *Verner Panton* utgitt i forbindelse med 60-årsdagen i 1986, så det står klart at i hvert fall to av de tre danske oppgavene kom fra oppdragsgivere som kjente Panton personlig. Ser vi på reaksjonene på interiørene, er de også blandete, med de mest positive for Kom igen og Cirkusbygningen, det vil si tidlig og sent i karrieren. Den betingete mottakelsen ellers må ha betydd noe i forhold til Pantons ståsted og anerkjennelse i Danmark. Panton valgte å flytte fra landet noen få år etter Astoria, med opplevelsen at "Mine arbeider var alt for spesielle, jeg var ikke dansk nok i mit udtryk. Derfor rejste jeg ud i stedet for at slås med de andre derhjemme."¹⁹⁷ På den andre siden har betegnelsen 'enfant terrible' fulgt ham opp til i våre dager sammen med påstandene om at han ble misunt, og tvunget ut av landet.

Bakgrunn for konfliktene

Allerede som utstillingsarkitekt for Købestævnet i 1959, valgte Panton en ukonvensjonell løsning for en av de tre utstillingshallene. Den besto i det prinsippet at tre av fire gjenstander var limt opp ned til taket og ga god plass på gulvet til den fjerde som var plassert så den kunne røres. I tillegg la han fargen på lokalet og gjenstandene tett opp til hverandre, så et møbel i teaktre ble presentert mot en rød vegg mens bestikk lå på matt sølvpapir. Denne løsningen utløste mange reaksjoner. Redaktør Salicath i Dansk Kunsthåndværk mente Panton burde ha hjelp til å administrere innfallene sine. "Det er blot udslaget af en ukontrolleret farvefornemmelse hos arrangøren, der også sætter materialefornemmelsen på hovedet."¹⁹⁸ Andre så at formålet med oppstillingen kunne være å framheve formen. "Hvis man stiller en lys stol op imod en lys væg, vil man se stolens *form* betydeligt bedre, mens konturene bliver mindre skarpe. ... Og er det ikke rigtigere at søge at

¹⁹⁷ Møller. Interview Verner Panton. *Politiken*. 10.12.95

¹⁹⁸ Bent Salicath. Hvad var det dog der skete... Kunstindustri på hovedet på Købestævnet, *Dansk Kunsthåndværk* nr. 6 1959, s. 124

fremhæve formen fremfor konturen?”¹⁹⁹ Det er tydelig allerede her at det ikke er snakk om en nøytral og tilbakeholden utstillingsdesign, men om en bakgrunn som spilte en aktiv rolle i presentasjonen.

Panton var kommet på kant med de rådende prinsippene om å framheve gjenstandene og materialbruken eller materialeestetikken.²⁰⁰ Samtidig bygget det opp til et større oppgjør omkring dansk kunsthåndverk hvor utviklingen begynte å vise stagnasjon, både når det gjaldt produktutvikling og i salgstall etter en blomstrende periode.

Generelt i de vestlige landene markerte tida fra slutten av 40-tallet og framover en stadig økende kjøpekraft og et voksende marked på grunn av reduserte handelsbarrierer, mekanisering av landbruket som ga et mer fleksibelt arbeidsmarked og økt kapitaltilgang til industri og håndverk. De skandinaviske landene med deres litt mykere innfallsvinkel til modernismen, var inntil 2. verdenskrig blitt oppfattet å være på sidelinjen av utviklingen. Nå kom de ikke bare inn på banen, men ble sett på som ”...the epicentre of the international design scene.”²⁰¹ De innarbeidete begrepene 'Swedish Grace' og 'Danish Design' ble fulgt opp av og utvidet til Scandinavian Design. Det var stor aktivitet både når det gjaldt å delta på messer som Triennalen i Milano og Kølnermessen samt å arrangere utstillinger, både i de skandinaviske landene og felles framstøt i utlandet.²⁰²

I Danmark kan perioden fra 1947 - 65 best betegnes som en blomstringstid for det som den gangen ble kalt kunsthåndverk, kunstindustri og brukskunst. Spesielt møbelindustrien vokste, og perioden blir ofte referert til som dansk møbeldesigns 'gyldne tid'.²⁰³ Dansk møbelindustri hadde den fordel at den var veletablert og hadde i tillegg et vekstpotensiale både fordi den teknologisk var godt framme og den sysselsatte mange i forhold til andre land. Dessuten ble det utdannet møbeldesignere fra egen skole, Kunstakademiets Møbelskole, opprettet av arkitekt Kaare Klint. Møbelsnekkerne, designerne og møbelfabrikantene hadde funnet nøkkelen til et samarbeid som ga

¹⁹⁹ Axel Olesen. Kunstindustri på hovedet og på gulvet, i *Dansk Kunsthåndværk* 8-9, 1959, s. 188

²⁰⁰ Han gjennomførte idéen fullt ut i én av de tre hallene som kunstindustriavdelingen dekket. Innganglokalet her var holdt i blå-grønt med kule- og fiskeformer i samme farger hengende ned fra taket, noe om ga inntrykk av havbunn. Andre lokalene var holdt helt i rødt, oransje, grønt, blått. Forbindelseslinjen til totalinteriørene er tydelig.

²⁰¹ Lesley Jackson. *The sixties decade of design revolution*, London: Phaidon 1998, s. 15

²⁰² Den store vandreutstillingen 'Design in Scandinavia' turnerte i USA og Canada fra 1954 til -57 og blir regnet som en av de viktige framstøtene for skandinavisk design i utlandet. Det faktum at utstillingen ble vist i museer, gjorde sitt til å gi assosiasjoner om kvalitet og kunstnerisk originalitet omkring produktene og promovere dem på et høyere nivå.

²⁰³ Arne Karlsen. *Dansk møbelkunst i det 20. århundrede*, København: Chr. Ejlers forlag 1991, bind 2, s. 220

god omtale og omsetning utover på 1950-tallet med en bratt stigende eksportkurve og –verdi den siste del av tiåret.²⁰⁴ 'Den Permanente' var etablert som møbelindustriens viktige utstillingvindu og på det danske hjemmemarkedet hadde salgsutstillinger som Dansk Købestævne og Snedkerlaugets Efterårsudstilling eksistert siden mellomkrigstiden. Utstillingskonseptet ble overført til det utenlandske markedet med suksess og ble, i følge Kevin Davies, "...one of the most influential and widely adopted means of familiarising Danish and foreign buyers with both Danish products and theoretical rationale."²⁰⁵

For å vises og bli lagt merke til i det internasjonale markedet, var det viktig å ha positive særtrekk som det typisk nordiske, så Scandinavian Design ble utviklet til nærmest bli betegnelsen for en egen stil som var sprunget ut av den enkle og demokratiske livsformen i Skandinavia.²⁰⁶ En myte var skapt og ble videreført, godt hjulpet fram av konsentrert markedsføring. Som dansk eksempel kan nevnes "The Arts of Denmark - Viking to Modern", en vandreutstilling i USA i 1960. Den hadde en historisk og en moderne avdeling og ble fulgt opp av massiv markedsføring.²⁰⁷ I den moderne delen var Verner Panton ikke representert selv om han på dette tidspunktet hadde markert seg med flere nyskapende stoler, sannsynligvis fordi de representerte et brudd med myten. Ved siden av markedsføring via utstillinger og messer, mottok de butikkene som solgte danske møbler produktinformasjon i form av salgsfremmende materiale med et retorisk nivå som gjorde det vanskelig for publikum å vurdere sannhetsinnholdet.²⁰⁸ For ytterligere å stimulere utviklingen og markedsføringen av Scandinavian Design, ble det innstiftet både nasjonale og skandinaviske priser. Et eksempel på det siste er Lunningprisen, som blir beskrevet som en PR-messig genistrek.²⁰⁹

²⁰⁴ Kevin Davies. Markets, Marketing and Design, i *Scandinavian Journal of Design History* 9/1999, s.58. Tabellen viser også hvor den kurven stagnerer noe først på 60-tallet.

²⁰⁵ *Ibid.*, s. 67

²⁰⁶ Ifølge Ingeborg Glambek hadde begrepet Scandinavian Design det faktuelle innholdet å være kunstindustrielle kvalitetsprodukter i moderne formpråk men samtidig med tydelig forankring i nordiske håndverkstradisjoner særlig innen materialene tre, keramikk, glass og sølv. Glambek. *Scandinavian Design – En kortvarig affære?* s. 74, Halén (red.). *Art deco, funkis Scandinavian Design*, Årbok for Kunstindustrimuseene i Norge, Oslo: Orfeus 1996

²⁰⁷ Åpningen var på The Metropolitan Museum of Art i New York og utstillingen ble ledsaget av en 160 siders katalog, plakat, folder til turistkontorer og presse, andre koordinerte danske arrangementer f.eks gjestespill og åpning av ny ambassade med de kongelige tilstede, særnummer av Udenrigsministeriets tidsskrift, Industriraadets folder om dansk industri, New York Times særnummer om Danmark og en bok om 'Contemporary Danish Design' utgitt av Landsforeningen Dansk Kunsthåndværk.

²⁰⁸ Kaare Klint og hans studenter hadde utformet bakgrunnsmateriale om produktene som også lett kunne brukes som salgsargumentasjon av en selger i en butikk. Materialet framhevet at de danske møblene tok vare på det beste i modernismen ved å ta mer hensyn til menneskets behov og samtidig å holde på tradisjonene ved å gjøre bruk av tradisjonelle materialer som tre og lær. Davies understreker det doble formålet materialet tjente var å "Although to Klint and his disciples such an argument had an academic justification, in a market context it fulfilled another role; to help make a sale." Davies. Markets, Marketing and Design, i *Scandinavian Journal of Design History* 9/1999, s. 69

²⁰⁹ Skandinavisk pris som eksisterte fra 1951 – 70, innstiftet av eieren av forretningen Georg Jensen Inc., forretningsmannen Frederik Lunning. Formålet var både forretningsmessig og idealistisk, med goodwill som nøkkelord

Konfliktene

I det store og det hele kan man si at det var stolthet og tilfredshet i Danmark med det som var oppnådd, og dansk design ble betraktet som både estetisk og moralsk høyverdig og samtidig økonomisk lønnsomt.²¹⁰

Diskusjonene i fagmiljøene gikk i det hele tatt mer på detaljnivå enn på de store linjene, selv om det var røster som tok til orde for at en håndverksmessig produksjon ikke var demokratisk fordi den ble for dyr. På Kunstakademiets Møbelskole var den herskende meningen at samarbeidet mellom mennesker og maskiner var en god løsning, noe som ble kritisert som manglende kreativitet av arkitekt og designer Finn Juhl²¹¹ som sto for en mer krevende linje både teknisk og kunstnerisk; det hele skulle være det gode håndverk. Den gamle konflikten fra Deutsche Werkbund går her igjen, men den ga også et skapende miljø innenfor klart definerte rammer.

Tidsskriftet 'mobilia' meldte seg på scenen i 1956. mobilia ville ikke delta i den nesegruse beundringen av dansk design, men ville holde en kritisk linje samt være åpnere i forhold til nye internasjonale strømninger. Det ble samlet en bredt sammensatt gruppe omkring tidsskriftet, deriblant Panton, og dette miljøet ble til dels oppfattet som et alternativ til og som konkurrent til det etablerte.²¹² Kølnermessen meldte også om nye vinder i form av byggemøbler og "modeprægede nyskabelser" som avløste "den moderne stil"²¹³. Dansk møbeleksport først på 1960-tallet viste tegn på avmatning, og en tretthet kunne også spores i produktutviklingen. Mangel på fornyelse var det som gikk igjen som kommentarer til utstillingene. Tendensen var å etterlyse et bedre samarbeid eller pålegge andre skylden for stagnasjonen, noe som også impliserte at de selv gjorde det riktige: "Årsagen skal nok i høyere grad søges hos møbelfabrikantene og ikke mindst hos forhandlerne, som

for firmaet og for nordisk formgivning. Astrid Skjerven. *Goodwill for Scandinavian Design Lunningprisen 1951-70*, Universitetet i Oslo 2001, s. 1 og s. 33

²¹⁰ Ideologisk holdt den nordiske kunstindustrielle bevegelsen fast ved Deutsche Werkbunds idé om at et land ved å produsere og eksportere kvalitetsprodukter, kunne skaffe seg internasjonalt fortrinn, det vil si at det ikke eksisterte skille eller motsetning mellom estetikk og økonomi. I en periode med økende omsetning, ville det også kunne utlegges som om det skyldtes produksjon av estetisk høyverdige produkter.

²¹¹ Finn Juhl var på mange måter en av flaggbærerne for den danske suksessen i utlandet. Han var selv veletablert og nøt også stor respekt, spesielt i USA, hvor han allerede i 1951 var utstillingsarkitekt for den nyetablerte, årlige utstillingen Good Design (1950-54) som ble avholdt i New York og Chicago. Det var også Finn Juhl som i 1960 designet troféet til den nyetablerte amerikanske prisen International Design Award. Ray og Charles Eames mottok prisen i 1960, Panton i 1963 for mønstret Geometri I.

²¹² Ansvarlig utgiver fra starten var Gunnar Bratvold. Poul Henningsen startet som redaktør, og gruppen rundt besto av omkring 20 personer; blant dem Gunnar Aagaard Andersen, Robert Percy von Halling-Koch, Sven Erik Møller, Nanna Ditzel, Grete Jalk, Finn Juhl. Astrid Skjerven nevner spesielt forholdet til miljøet omkring Landsforbundet Skjerven. *Goodwill for Scandinavian Design Lunningprisen 1951-70*, Universitetet i Oslo 2001., s. 223.

²¹³ Begge uttrykk er fra Margot Voelther-Gaissert. Kølnermessen – Europas møbelmarked, *Arkitekten* nr. 13 1960, s.220

så igen giver skylden til køberne -".²¹⁴ Mest kritisk var mobilia som ironiserende mente at det hele var endt opp i spørsmålet om å vri et armlen på en ny måte samt å velge mellom teak og eik.

Det kulminerte i en bred diskusjon på bakgrunn av artikkelen "Brugskunst på afveje" skrevet av de to markante arkitekter Børge Mogensen og Arne Karlsen.²¹⁵ Artikkelen hyllet den opprinnelige, Kaare Klint-ske, tilgangen til møbeldesign som så det estetiske som en følge av funksjonen. De mente at det var og skulle være et skille mellom kunst og redskap og brukte blant annet Panton Cone Chair som eksempel på forfallet. "Pantonisme" ble sammen med "firkantisme" sett på som truende og omtalt som de "aktuelle, sekteriske bevegelser".²¹⁶ Synspunktet inneholdt videre at brukskunstneren hadde en oppdragende misjon gjennom vekten på kvalitet og ærlig formuttrykk. Debatten som artikkelen utløste, bar preg av å være ideologisk og idealistisk. Innbefattet i dette ble det material-estetiske brukt som argument mot ren industriell framstilling, men det innebar også et forsvar for en dyr produksjon og dermed også møblenes og designerens nye rolle som sosiale statussymboler. Økonomiens og kapitalismens innflytelse på designer og møbeldesign ble framstilt som noe negativt, synliggjort med ord som formalisme, mens flere i gruppen rundt mobilia nettopp pekte på at vegen fram var fabrikksmøblet, fantasien og eksperimenteringen.²¹⁷

Det tyder på at det foregikk et forsvar og angrep som det kan være interessant å se på ved hjelp av Pierre Bourdieus feltbegrep²¹⁸. Bourdieu deler samfunnet opp i mindre sosiale rom eller 'felt' med hver deres interesser, lover og verdier, og feltet opprettholdes ved intern strid mellom posisjonene i det. Selve striden bevitner over for alle at her er det noe viktig å strides om, og den får derfor symbolsk verdi som han kaller 'illusio' eller interesse. Det er forskjellige typer egenskaper som anerkjennes i de forskjellige feltene, og hvert felt har sine spilleregler eller dominerende diskurs som han kaller 'doxa'. mobilia og Panton ble sett på som utfordrere i forhold til dette doxa. Det måtte derfor forsvares av dem som følte seg mest utfordret: arkitekten og brukskunstneren. De så seg redusert til designer og industrikunstner, "...en metier i banaliseringens tjeneste"²¹⁹ hvis mobilians visjon om industriell framstilling ble gjennomført, og de følte at status og posisjon var truet. Før de

²¹⁴ Chr. Enevoldsen. Danske møbler, *Arkitekten* nr. 17 1959, s. 306

²¹⁵ Arne Karlsen og Børge Mogensen. Brugskunst på afveje, *Arkitekten* nr. 1 1962, s. 1-11. Begge var kjente møbeldesignere. Mogensen hadde designet møbler for FDB (=den danske samvirkebevegelsen), mens Karlsen også var aktiv som skribent og medlem av redaksjonsutvalgene i *Arkitekten* og *Arkitektur* DK

²¹⁶ *Ibid.*, s. 11

²¹⁷ *mobilia* april 1962 u.s. Innlegg av Poul Henningsen, Sven Erik Møller og Percy von Halling-Koch.

²¹⁸ Helene Illeris. *Billede, pædagogik og magt – postmoderne optikker på det billedpædagogiske felt*, Frederiksberg: Samfundlitteratur 2002, s. 28-30

²¹⁹ Karlsen, Mogensen. Brugskunst på afveje, *Arkitekten* nr. 1 1962, s. 8

gikk ut med artikkelen, hadde kampen vært ført ved hjelp av de posisjonene de enkelte hadde i feltet: som sentrale skikkelser i de danske fagtidsskriftene og som deltakere i det nordiske nettverket av arkitekter.²²⁰ Her kan være den sannsynlig årsaken finnes til at det nesten ikke har vært omtaler av Astoria i disse tidsskriftene, og også til at betegnelsen 'enfant terrible' går igjen både om Panton og andre innenfor mobilia.²²¹

Ser vi på produsentsiden, var bildet imidlertid annerledes. I forholdet til danske produsenter hadde Panton gjennom hele arbeidslivet mange kontakter både når det gjalt lampe- og møbeldesign og opplevde at spesielt flere av lampene ble store kommersielle suksesser i Danmark.²²² Etablerte produsenter som belysningsfirmaet Louis Poulsen & Co hadde han samarbeid med helt fra 1959 til sin død mens møbelprodusenten Fritz Hansens Eftf. kjøpte rettighetene til den første stolen han designet. De sa også først ja til å produsere Cone Chair, men deres daværende hoveddesigner, Arne Jacobsen, satte seg imot.²²³ På lenger sikt skal det ha vært på tale at Panton skulle overta som designer der etter Jacobsen. Konflikten hørte med andre ord hjemme i kunsthåndverkermiljøet, noe som forøvrig bekrefter Lunningprisen som en verdidom; - den ble aldri tildelt Panton.²²⁴

Det foregående viser at det var en kamp for og forsvar av oppnådde posisjoner, og den omfattet et sentralt begrep: materialeestetikken; forholdet til materialene og bearbeidingen av dem. Implisitt i dette ligger det synet at motstanderne av industriframstilling så det som dårligere behandling av materialet, mens en håndverksmessig utførelse pr. definisjon tok de nødvendige hensynene, det vil si hadde en høyere estetikk i forhold til sine verk. Panton brøt med begge disse punktene i og med at han foretrakk en industriell framstilling og valgte andre og nye materialer som glassfiber, plast og wire.

²²⁰ Jeg har funnet et stort personsammenfall i redaksjonene både for de to danske arkitekt-tidsskriftene: Arkitekten og Arkitektur DK og for de to norske: Arkitektnytt og Byggekunst.

²²¹ Rebecka Tarshys. Amerikanska pionjärer, *Form* 1963, s. 351 omtalte Panton som "...danske möbelsvärldens enfant terrible,...". Chr. Enevoldsen. Den danske møbelmesse 1962, *Arkitekten* nr. 16 1962, s. 320: "...omtalte Unika Væv "... og Unika, dette enfant terrible, ..."

²²² Lampen Panthella har vært produsert uavbrutt siden lanseringen i 1971, og lampen Flower Pot betegner han som 'lampernes folkevogn'. P. Hvidberg-Hansen. Panton ikke miskendt i Danmark, *Weekendavisen* 25.07.2003, 1.seksjon s. 10

²²³ Sieck (red.). *Bogen om BUM*, Kvadrat Boligtekstiler A/S, 1984. s. 23. Ved Fritz Hansens Eftf. 100 årsjubileum i 1972 presenterte firmaet en ny serie av Jacobsens 'syver'-stoler, fargesatt av Verner Panton. De avløste Jacobsens farger fra 1968 og ble først erstattet i 1988 av Poul Gernes' fargeskala.

²²⁴ Skjerven. *Goodwill for Scandinavian Design Lunningprisen 1951-70*, Universitetet i Oslo 2001, s. 3

Panton på sin side var ikke i tvil om sitt ståsted som arkitekt og designer. Ved siden av å være medlem av Akademiske Arkitekter, valgte han helt bevisst ikke å være medlem av MMI, foreningen av møblearkitekter og indretningsarkitekter, men av IDD, industrielle designere i Danmark.²²⁵ Det forteller noe om hvor grunnleggende prinsipiell striden om forholdet mellom industridesign og kunsthåndverk var for de involverte. Vi skal heller ikke se bort fra at Panton som person også spilte inn i denne situasjonen. En kompromissløs innstilling, for eksempel da han flyttet utstillingen opp i taket, sammen med et komplekst sinnelag kan også ha vært med til å gjøre det til både en personsak og en kamp om verdier.

Det er også interessant at denne konflikten ikke bare er av historisk art, men kan følges opp til nåtid. I 1993 slo Kunstmuseet Trapholt dørene opp for deres nye samling 'Dansk møbeldesign'.

Samlingens ledetråd var Klinskolen med dens videre utvikling og var initiert og hjulpet fram av professor, arkitekt m.a.a. Arne Karlsen som også hadde laget innsamlingsplanen.²²⁶ Det vil si at Karlsens ideologiske arbeid fra 60-tallet og framover hadde ført fram til at han fikk lov til å servere 'den gyldne tid' til et bredt publikum som fast samling. Like før dette utkom et tobinds bokverk 'Dansk møbelkunst i det 20. århundrede' forfattet av samme Arne Karlsen. Om formstøpte glassfiberstoler, deriblant 'Panton chair', heter det at "De vakte kun kortvarig opsigst, og de vandt ikke megen anerkendelse."²²⁷ Denne formuleringen viser tydelig Karlsens ideologiske ståsted og rolle i boka, tatt i betraktning at Panton chair på det tidspunktet blant annet var med i Museum of Modern Art's prestisjefulle, permanente samling. Stolen er også valgt ut som et av de 12 verkene i Det danske Kulturministeriums 'kanon' for design som nylig er kommet.²²⁸ At Designrådets kom med et alternative bud på en design-kanon, viser at uenigheten fremdeles lever. Ut over at Panton chair er tatt med også her, har denne kanonen valgt ut flere møbler fra 'den gyldne tid'.²²⁹

²²⁵ Først i 1995, etter flere års diskusjon, ble IDD og MMI lagt sammen til Foreningen Danske Designere (DD)

²²⁶ Andersen, Sven Jørn (red.). Utstillingskatalog *Dansk møbeldesign Kunstmuseet Trapholt 1993*, Kolding: Kunstmuseet Trapholts forlag, 1993, s. 5. Det framgår at den er støttet økonomisk av Nationalbankens Jubilæumsfond hvor Karlsen var medlem av styret.

²²⁷ Karlsen. *Dansk møbelkunst i det 20. århundrede*, Bd. II, København: Chr. Ejlers forlag 1991, s.226. I forordet skriver han at han ikke er vitenskapelig og objektiv i framstillingen, men det gjør ikke saken bedre når det med utgangspunkt i verket, er utviklet et undervisningshefte hvor dette ikke framgår, samt en diasserie på 72 bilder. Heftet er blant annet støttet av Undervisningsministeriet.

²²⁸ Utvalget for design og kunsthåndverk hadde følgende kriterier for utvelgelsen av de 12 verkene "...være eksemplariske, ved at være relevante i den tid, de er skabt i, og så fremadrettede, at de har brugs- og erkendelsesværdi endnu i dag. Vi har kun valgt værker, der også i et internationalt perspektiv er væsentlige." Her er det ikke tatt med møbler fra 'den gyldne tid'. Kulturministeriet.dk/sw33987.asp

²²⁹ Buffet (1929) av Kaare Klint, Y-stolen (1950) av Hans J. Wegner, Stabelstolen Myren (1952) av Arne Jacobsen, chaiselongen PK 24 (1965) av Poul Kjærholm. www.ddc.dk/DESIGNVIDEN/artikler/kanon

Mytedannelsene har imidlertid skjedd fra begge sider i den nyere litteraturen. I følge Jens Bernsen ble ord som 'en sådan pauseklovn' brukt om Verner Panton da det var på tale å utgi en monografi om ham, som den første i en serie.²³⁰ Ordbruken sier noe om sakligheten i debatten, men man kan også stille seg undrende til bakgrunnen for at omtalen blir videreformidlet i bokform. Utsagnet blir så gjengitt i Engholms bok som tilføyer at "Han var en ener, en persona non grata."²³¹

Bernsen gjør det klart at boka hans bygger på et langt vennskap med Panton og dermed ikke er upartisk, men Engholm tar ikke det samme forbeholdet. Begge to bidrar i større grad til å sementere myter enn til å myke opp holdninger. Henrik Sten Møller blir også en mytebygger for Panton. I boka *Fra vor egen tid 100 års boligidealer* skriver han at "Verner Panton blev afvist i det hjemlige designmiljø og blandt fabrikanterne."²³² Dette utsagnet er også å forenkle og vri bildet av situasjonen når vi vet at Panton gjennom hele karrieren hadde god kontakt med mange forskjellige danske produsenter. Panton har også selv hjulpet til med å holde myten levende. I Henrik Sten Møllers intervju med ham uttalte Panton så sent som i 1995 at "Dansk møbelindustri lider af skræk for alt, hvad der er sjovt farvestrålende og specielt." og vil anbefale alle unge å reise ut "I stedet for at blive forbistret over de faste klikker som altid vil støtte hinanden og i stedet for at tabe vejret i den hjemlige, lumre luft af indspisthed og reaktion."²³³ Det tyder på at konfliktene omfattet både et profesjonsforsvar og en uenighet om hva materialeestetikk dreide seg om, men at de også hadde en mer personlig side som handlet om Panton selv.²³⁴

Panton har heller ikke avvist at det handlet om en utelukkelse som fortsatte med å bestå. Det er mulig at han opplevde situasjonen på den måten eller valgte å se den slik. Faktum er at Arkitekten så tidlig som i 1970 bragte en artikkel som ikke bar preg av den tidligere uenigheten.²³⁵ Når det gjelder interiørene, har det imidlertid vært lettere å finne omtaler i fagtidsskriftene om Cirkusbygningen i 1984 og Kom igen i 1958 enn om perioden mellom dem. Det vil si at det ikke kan dreie seg om en generell og gjennomført holdning at Panton har vært utestengt fra det danske fagmiljøet i alle år etter at han flyttet. At det har vært splid, viser likevel ordbruken i anmeldelsen av utstillingen i 1986. Pantons design kalles et følelsesladet opprør mot funksjonalismen som er mer

²³⁰ Bernsen. *Verner Pantonrummet: tiden: stoffet*, København: Dansk Design Center 2003, s. 5

²³¹ Engholm. *Verner Panton*, København: Aschehoug Dansk Forlag 2004, s. 7

²³² H.S. Møller. *Fra vor egen tid 100 års boligidealer*, København: G.E.C Gad 1990, s. 110

²³³ H.S. Møller. Interview Verner Panton, *Politiken* 10.12.95, s. 6

²³⁴ Nanna Ditzel, designer, var også en av de aktive i mobilia, og på mange punkter var hennes designs i tråd med Pantons. Ved siden av å tenke annerledes boformer valgte hun imidlertid også å beskjeftige seg med materialer som tre og sølv, dvs. var ikke like kompromissløs som Panton, og hun oppnådde høy status innenfor dansk designermiljø.

²³⁵ For eksempel Torben Schmidt. Det totale miljø, *Arkitekten* nr. 7 1970, s. 162-164

”..salongfähig idag end den gang”... ”I dag regnes flere af hans lamper for hjemlige klassikere, om end publikummet nok er størst uden for arkitektstanden.”²³⁶ Samtidig er det også et faktum at den danske prisen for industriell design, ID prisen, ikke ble tildelt Panton mellom 1965 og 1985, den perioden som han også var mest aktiv innenfor produktdesign.²³⁷

²³⁶ Thomas Arvid Jaeger. Panton-udstilling i København, *Arkitekten* nr. 11 1986, s. 305

²³⁷ Oversikt over prisvinnere s. 5 i Jens Bernsen og Susanne Schenstrøm (red.). *100+3 Great Danish Industrial Designs/ ID prisen 1965-85*, København: Dansk Designråd 1985

Kapittel 8: Konklusjon

Visuell kultur – den sosiale konteksten

På den ene siden har det vært mulig å komme nærmere en forståelse av Astoria gjennom en beskrivelse og analyse av interiøret som verk. Samtidig har det også vært fruktbart å se på Astoria i et kryssfelt mellom kunstneren, oppdraget, selve interiøret og samtida. Visuell kultur er et begrep som kan forstås i flere betydning. Niels Marup Jensen har formulert et skille mellom en tradisjonell bildevitenskap og et visuelt kulturstudium.²³⁸ Skillet gjør at det første tar seg av essensielle forhold omkring kunstverket mens den andre blir en undersøkelse av visuell opplevelse i en sosial kontekst. Det er også mulig å oppløse dette skillet og mene at visuell kultur dekker både de formale aspektene ved et kunstverk og den kulturelle mottakelsen av det, et syn Nicholas Mirzoeff står for.²³⁹ Som vist, har det også vært interessant å se på Astoria som sosial og historisk begivenhet for å få en forståelse av hvilke elementer som har vært medvirkende til å forme den eller rettere sagt formidle mottakelsen av den. Astoria ble ikke og kunne ikke bedømmes rent personlig eller rent estetisk fordi en vurdering alltid vil være avhengig av hvilke interesser som er involvert. Forventningen til et restaurantbesøk er et element. For mormor dreide det seg om at den gamle hyggestemningen ble borte, men også noe mer som handlet om sosial status. I en liten by som Trondheim ble holdningen om at dit går 'man' da ikke, trolig hurtig spredd blant det bedre borgerskapet som ikke ville bli assosiert med å være 'lett på tråden'. Det vil si at en av de mer skjulte eller kodete delene av den visuelle kulturen spilte inn i form av Astorias signal- og identitetsverdi. En annen sosial prosess som fikk innflytelse, var profesjonsstriden i Danmark. I denne ideologiske og holdningsmessige uoverensstemmelsen har det tydeligvis foregått en mytedannelse som er blitt videreført opp til nåtid av begge parter. At visuell kultur alltid vil være avhengig av interesser og være et verdiladet begrep, er dermed Astoria et godt eksempel på. Denne delen av opgaven er et område som det kunne ha vært interessant å ha utviklet videre, noe oppgavens ramme og omfang ikke har gitt rom for.

Forholdet til modernismen og postmodernismen

Samtiden brukte ord som morsom, festlig, fantastisk, men også mørkt og sjokkerende for å beskrive hovedinntrykket av ominnredningen av Astoria. Det er tydelig at det representerte noe nytt, uvant og annerledes, og i det foregående er det forsøkt gjort rede for hvilke virkemidler Verner Panton

²³⁸ N.M.Jensen referert i Illeris. *Billede, pædagogik og magt – postmoderne optikker på det billedpædagogiske felt*, Frederiksberg: Samfundslitteratur 2002, s. 228

²³⁹ N.Mirzoeff sitert i Illeris. *Ibid.*, s. 228

gjorde bruk av for å skape et uttrykk som kunne framkalle så mange følelser. Var det han laget en vegviser mot noe nytt eller var det gamle tanker på nye måter?

Ominnredningen ble utført i en brytningstid når det gjaldt verdier. I den vestlige verden ble fokus i etterkrigstida flyttet til forbruk, og dermed økte også oppmerksomheten på vareutvalg, nye konsumentgrupper og nye kulturelle uttrykk. Både i USA og Europa kunne man mot slutten av 1950-tallet se en endring i retning av klare farger og mer dekorerte flater. Det var utslag av en populær-kultur som kritikerne så på som en negativ tendens i det moderne samfunnet med hurtig skiftende livsstiler og en økende bruk-og-kast-mentalitet: style follows sales, ble det omformulerte slagordet fra funksjonalismen. Reyner Banham ga, litt syrlig, den nye æraen navnet 'the Second Machine Age, the age of domestic electronics and synthetic chemicals.'²⁴⁰ Midt i dette sto design/håndverk som en arena hvor det var mulig å utforske og utprøve nye materialer, former og teknikker. Som en stadig viktigere samarbeidspartner for industrien, fikk den nå helt andre muligheter fordi den så lett kunne tilpasses forbrukskulturen. Sparke går så langt som til å mene at man kan argumentere for at "...it was the wellspring of postmodernity. Its strategies were intrinsically aligned to its ends and its processes were fundamental to it."²⁴¹ Pantons var opptatt av industridesign, og alle elementene til interiørene ble industrielt framstilt, gjerne i de nyeste materialene eller kjente materialer brukt på nye måter. På den måten passer han godt inn som en av brobyggere mot postmodernismen, eller en av vegviserne mot noe nytt.

Da ordet postmodernisme som begrep ble vanlig å bruke på 1970-tallet, var det like mye som en tidsfastsetting av modernismen, enn som en tydelig markering av hva det selv sto for. Ord som eklektisme, ornamentering, kitsch, humor, ironi og nostalgi ble anvendt for å beskrive endringen. I 1988 kom Volker Fischer med beskrivelsen "Post-Modernism is basically characterised by the rediscovery of ornament, colour, symbolic connections and the treasure trove of the history of form."²⁴² Ser vi på Astoria ut fra denne karakteristikken, er det mulig at mønstrene kan kalles ornamentikk med sitt bruk av geometriske motiver og gjentakelser. I måten de er brukt på, som et visuelt arbeid med plan og rom, kan de likevel ikke sies å ha samme dekorative funksjonen som ornamenter har. Når det gjelder gjenoppdagelsen av farger, kan det ikke være tvil om at Pantons rene, klare fargeskala indikerer enten et brudd med modernismens fargebruk eller en opprensing i

²⁴⁰ Reyner Banham i Woodham. *Twentieth Century Design*, Oxford, New York: Oxford University Press 1997, s. 183

²⁴¹ Sparke. *An Introduction to Design and Culture 1900 to the present*, Oxon: Routledge, 1984, 2004, s. 137 – 138.

²⁴² Volker Fischer sitert i Woodham. *Twentieth Century Design*, Oxford, New York: Oxford Univ. Press, 1997, s. 203

den. Symbolske forbindelser er det ikke vanskelig å spore i Pantons valg av farger og former; noen kalte Cone Chair og Heart Cone kvinnelige. Til gjengjeld understreket han ikke søylene i Astoria, verken som bærende element eller som symbolske, noe som Fischers beskrivelse åpner for, han kamuflerte dem tvert i mot.²⁴³ Det tyder på at han hadde et annet mål med innredningen som ikke dekkes fullt ut av disse begrepene.

Arkitekten Robert Venturi ble en viktig teoretiker i forhold til postmodernismen. I boka *Complexity and Contradiction in Architecture* beskrev han det som for mange er blitt definisjonen på begrepet:

” Architects can no longer afford to be intimidated by the puritanically moral language of orthodox Modern architecture. I like elements which are hybrid rather than ”pure”, compromising rather than ”clean”, distorted rather than ”straightforward”, ambiguous rather than ”articulated”, perverse as well as impersonal, boring as well as ”interesting”, conventional rather than ”designed”, accomodating rather than excluding, redundant rather than simple, vestigial as well as innovating, inconsistent and equivocal rather than direct and clear. I am for messy vitality over obvious unity. I include the non secure and proclaim the duality.”²⁴⁴

Astorias interiør ble oppfattet som ekspressivt med det fargesterke uttrykk sitt, komplekst ved variasjonen i de geometriske mønstrene og teksturene samt mangfoldig og frodig i formene. Det ser på denne bakgrunnen ut til at helheten faller godt inn i Venturis beskrivelse. Hvis vi går videre og benytter oversikten på den enkelte Topanlampen eller Cone Chair, viser det seg at de, som vi har beskrevet, er enkle, direkte og klare i formspråket og dermed kommer på listen over de elementer Venturi ikke liker. Det virker som om det er en form for dualisme innebygget i interiøret selv, mellom de enkelte elementene og helheten. På den måten blir den motsetningen Venturi stiller opp mellom modernismen og postmodernismen, som motpoler, ikke en fruktbar, mulig veg å gå. Panton benytter tvert imot elementer som kan beskrives med begrepene fra den ene siden til å danne helheter hvor begrepene fra den andre siden kan benyttes.

Helene Illeris har i sin bok *Billede, pædagogik og magt – postmoderne optikker i det billedpædagogiske felt* noen litt andre overveielser. Hun tar utgangspunkt i en motsetning mellom

²⁴³ Det gjorde han ikke i Cirkusbygningen, men han hentet fram de opprinnelige søylene og understreket de nyklassisistiske kapitélene.

²⁴⁴ Venturi. *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York: The Museum of Modern Art, 1966, 1996 s. 16. Boka ble skrevet i 1962, men først utgitt i 1966.

tradisjonelle tankeformer, eller blikk på verden/optikker, som hun kaller 'klassisk-moderne' og setter dem opp mot mindre tradisjonelle, eller nye tankeformer, som hun benevner 'postmoderne'.

²⁴⁵ De klassisk-moderne har hun betegnet med begrepene essensialisme, objektivisme, universalisme, antroposentrisme som blir stilt opp i motsetningspar til postmodernismens antiessensialisme, relasjonisme, pragmatikk og polysentrisme. I forhold til Pantons selvforståelse og vektlegging av idéen som det vesentlige, som alt kunne føres tilbake til, må det være en essensialistisk tankegang han arbeidet i henhold til. Når det gjelder systemene og modulene hans, er det objektivt fastsatte størrelser, som geometriske grunnformer, han bygget på, og ikke en uendelighet av likestilte muligheter uten begynnelse, så denne må være bygget på objektivisme. Det fører videre til overveielser om det fins universelle lover eller om alt derimot er pragmatiske standarder som betraktes som sanne i den grad de er praktisk anvendbare i de sosiale relasjonene der de opptrer. Hadde Panton fulgt den pragmatiske linjen, hadde han neppe kommet med en 'pakkeløsning' eller ultimatum som han gjorde på Astoria, så han må ha brukt en universalistisk tankegang. En antroposentrisk tankegang har mennesket i sentrum, som rasjonelt, kommuniserende, sansende, følelse vesen, mens den polysentrisk alltid vil være i relasjon til alt den inngår i og derfor heller ikke danne seg et overblikk. Overblikk og idé var noe av kjernen i Pantons design og fargevalg, og han begrunnet dem med hva de ville bety for andre mennesker; det vil si en antroposentrisk tilgangsvinkel. Sammenfattende, på denne bakgrunnen, vil det være mulig å si at Pantons tenkemåte var forbundet til klassisk-moderne tankeformer på samme måte som modernismens.

Når Engholm hevder at han skapte "alternativer til den traditionelle modernisme"²⁴⁶, kan det ikke være ut fra den grunnleggende måten å tenke på. På andre punkter kan det likevel se det ut om han var i pakt med et opprør mot modernismen som også hevdet at det skulle være lov å bruke de elementene som falt naturlig å bruke i en gitt oppgave uten å tenke på om det var å bryte med en stil. Verner Panton sa selv: "Den værste påstand, man kunne rive mig i næsen er, at jeg har udviklet en stil. Det ville jo betyde at jeg var holdt op med at eksperimentere."²⁴⁷ Dette utsagnet lyder umiddelbart som en programerklæring, men det er også mye som taler for at den er rettet mer mot hans egen måte å forholde seg til oppgavene på. Som det framgår av sammenligningen mellom

²⁴⁵ Illeris. *Billede, pædagogik og magt – postmoderne optikker i det billedpædagogiske felt*, Frederiksberg: Samfundslitteratur, 2002, s. 14 ff

²⁴⁶ Engholm. *Verner Panton*, København: Aschehoug Dansk Forlag 2004, s. 7

²⁴⁷ Verner Pantons uttalelse 1968, sitert i Bernsen. *Verner Panton rummet:tiden:stoffet*, København: Dansk Design Center 2003, s.86

Astoria og andre interiørene, er det stildannende elementer som går igjen, men med en eksperimenterende holdning innenfor disse. En annen måte å tolke usagnet på er å forstå det som en reaksjon mot den fremherskende Scandinavian Design. Den hadde fra 1950-tallet hurtig vunnet innpass som en mer organisk, menneskelig form for modernisme med formelementer hentet fra funksjonalismen, men tilpasset til nordisk bruk av tre og mer håndverksbaserte produksjonsmåter. Selv om stilen var tilpasset masseproduksjon, opplevde forbrukerne på en bred front at de ble stimulert estetisk og tok den til seg. I løpet av tiåret utviklet den seg imidlertid til å bli mer og mer sofistikert og kontrollert i uttrykket, og Lesley Jackson går så langt som til å si at modernismen i perioden fra 1947 og femten år framover, er den mest samstemte stilen i designhistorien.²⁴⁸ Denne fasen opplevde Verner Panton som student og nyutdannet arkitekt i et miljø som befant seg godt innenfor Scandinavian Design.

Det er trolig at Panton så Scandinavian Design som begrensende for en friere og mer ekspressiv formgivning. Selv funksjonalismens fremste teoretikere hadde fjernet seg fra den ideologiske linjen. Som eksempel kan nevnes Le Corbusier i Ronchamp- kapellet med det skulpturelle formspråket og bruk av farget glass. 25 år tidligere hadde Le Corbusier sett dekorasjon som et uttrykk for en laverestående kultur. "It seems justified to affirm: the more cultivated a people becomes, the more decoration disappears."²⁴⁹ I den tidlige fasen hadde han og andre pekt på en universell, antihistorisk veg å gå i design.²⁵⁰ Det overordnede siktemålet var å bryte ned grensene mellom estetikk, teknologi og samfunn og dermed den fremmedgjøringen som fungerte i et moderne, industrialisert samfunn. Grunnlaget var dermed idealistisk og også teologisk i og med at det ble utlagt som et korstog for "the aesthetic satisfaction of the human soul"²⁵¹. Det viser at både Bauhaus og De Stijl – bevegelsene også var seg bevisst denne holdningen. For eksempel skulle det å designe en by ikke bare endre folks miljø og levevilkår, men også deres psyke. Funksjonalismen gikk til abstraksjonen fordi den var fri for symbolikk og ornamenten / det narrative, som igjen knyttet an til en uønsket historisme.

Det geometriske, abstrakte formspråket, hentet fra den tidlige kubismen med flater, volum og rom, kunne gi alle som arbeidet innenfor feltet et felles etisk og internasjonalt ståsted. Ren form ble sett

²⁴⁸ Jackson. *The sixties decade of design revolution*. London: Phaidon 1998, s. 17.

²⁴⁹ Le Corbusier (1925, -59, -80), *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, *The Decorative Art of Today* (1987), James I. Dunnett, engelsk oversettelse s. 85

²⁵⁰ Idéen var for så vidt ikke ny i og med at for eksempel Art Nouveau allerede hadde foreslått å bruke naturen som et felles estetisk språk.

²⁵¹ W. Gropius sitert i Greengalgh (red.). *Modernism in design*, London: Reaction Books Ltd. 1990, s.14

på som et uttrykk for det sanne i og med at sannhet både ble vurdert som en moralsk verdi og en estetisk kvalitet. Det er, som før nevnt, mange likhetstegn i formspråket og også i Pantons idealistiske/ideologiske inngangsvinkelen som peker på modernismen, og flere ser ham også i denne tradisjonen. Hvidberg-Hansen er en av dem, og det samme gjør Munch, men det gir et problem i å forklare den ekspressive siden som er så åpenbar. Førstnevnte tilføyer at ”Set i det lys er Verner Panton på sin egen måte en slags moderne barok, romantisk eller ekspressionistisk arkitekt.”²⁵² og gjør ham til en form for hybrid mellom modernismen og tidligere stilperioder, noe som utelukker Pantons sterke interesse for samtidskunst. Munch på sin side inndrar Panton som en del av Pop art ”Perhaps he looks like a fashion designer riding on the wave of the 1960s.”²⁵³, mens Horsfeld tar avsett i organisk modernisme, og ser ham også som en overgangsfigur, men mellom ”organic Modernism – and Pop culture.” hvor ”Panton’s work bridged the two stylistic movements.”²⁵⁴ Både Munch og Horsfelds synspunkt innebærer at hele produksjonen hans er knyttet til Pop art-perioden på 60-tallet. Implisitt fører det til at den fornyete interessen de siste årene bare skyldes retro-bølgen.

Munch tilføyer imidlertid en mulig påvirkninger fra Peter Behrens og hans ”..artistically considered attempt at an overall, modern style linking all spheres of life, art and technology.”²⁵⁵. Det siktes til et Gesamtkunstwerk, hvor stil brukes som brobygger mellom kunsten og masseproduksjon. I et felt hvor Gesamtkunstwerk kan tolkes bredere og bredere og til slutt også true innholdet i begrepet, er det viktig å fastholde totalkunstverkets visjon; en forening av kunsten og livet som gir en opplevelse av en ny virkelighet. Pantons virkemidler var, som vist, stilistiske, men resultatet var et Gesamtkunstwerk som nettopp hadde denne radikale effekten. Dette siste fører til en interessant vinkel som handler om forholdet mellom kunst og totalkunstverk. Den åpner opp for å se arbeidene i sammenheng med installasjonskunst og videre til konseptkunst hvor selve idéen og dens kontekst er det essensielle. Linjen kan ses fra avant-garde bevegelsene på 1900-tallet som dadaisme, futurisme, surrealisme. De arbeidet også med en kunst uten grensene mellom de forskjellige kunstartene og heller ikke mellom kunst og virkelighet; kunst ble liv og liv ble kunst. Etterfølgende

²⁵² Hvidberg-Hansen. Verner Panton – Lyset og farven, Hvidberg-Hansen (red.). *VernerPanton – Lyset og farven*, utstillingskatalog Trapholt, Kolding: Forlaget Trapholt 1998, s. 19

²⁵³ Munch. Design as Gesamtkunstwerk Historical Transformation of a Vision from Wagner and Morris to Verner Panton, *Scandinavian Journal of Design History* nr.11 2001, s. 58

²⁵⁴ Horsfeld. Innovation-Integration-Provocation Seating by Verner Panton, Remmele og Vegesack (red.). *Verner Panton The Collected Works*, Weil am Rhein: Vitra Design Museum 2000, s. 22

²⁵⁵ Munch. Design as Gesamtkunstwerk Historical Transformation of a Vision from Wagner and Morris to Verner Panton, *Scandinavian Journal of Design History* nr.11 2001, s. 45

har dette vært et konstant tema som kunstnere har kommet med ulike bud på, og det er mulig å gå så langt som til å si at mye av dagens samtidskunst har et konseptuelt utgangspunkt. Astrid Skjerven har den holdningen at ”Mesteparten av arbeidene hans hører hjemme i en internasjonalt orientert, avantgardistisk modernisme.”²⁵⁶ Astoria ble av publikum oppfattet like mye som et kunstverk som en restaurant, fordi de kom og så, som på en utstilling, eller de følte at de ble en del av en installasjon, men syntes ikke kjolen passet inn i den. En slik synsvinkel setter Pantons arbeider inn i en eksperimenterende avant-gardistisk sammenheng, og det er mulig å vurdere, ikke bare Astoria, men alle interiørene som avant-garde. Det vil også posisjonere arbeidene hans på en annen måte gjennom hele karrieren og ikke bare gi ham ”.. a key role in evolving the aesthetics of 'the look'.” innenfor Pop art som Jackson gjør.²⁵⁷ At han hadde en slik stilling er det ingen tvil om, også med sitt klare brudd på konvensjonene for interiør²⁵⁸, men det kan virke som om det er en kreativ drivkraft som peker ut over Pop art/Op art/ psykedelia innenfor modernismen, og som verken søker tilbake til historismen og heller ikke til etniske påvirkning. At Panton selv også må ha søkt etter vegen videre, framgår av de av produktene hans som kan forbindes med postmodernismen. Remmele går så langt som å si at ”An unfortunate flirtation with Postmodernism testifies to Panton’s search for a new repertoire of forms, in which there was no safeguard against mistakes.”²⁵⁹ De framstår også som enkeltstående produkter som han aldri benyttet i store totaldesign. Det understreker at det er en annerledes holdning og linje i totalinteriørene som er forankret i modernismen.

Forholdet til Scandinavian Design

I forholdet til Scandinavian Design og den danske samtiden hadde Panton også en individorientert begrunnelse for produktene sine og ikke en sosial. Han avvek imidlertid fra deler av den innarbeidete materialeestetikken i valgene sine av materialer, framstillingsmåte og fargebruk i og med at han foretrakk andre materialer enn tre sammen med industriproduksjon og klare farger. Når det gjelder bearbeiding av materialene, hevder Skjerven at Panton brøt med denne sentrale delen av materialeestetikken fordi han ikke hadde spesiell omtanke for overflatebehandling og tradisjonelle

²⁵⁶ Skjerven. *Goodwill for Scandinavian Design Lunningprisen 1951 – 70*, Oslo: Det historisk-filosofiske fakultet, Universitetet i Oslo 2001, s. 222

²⁵⁷ Jackson. *The sixties decade of design revolution*. London: Phaidon 1998, s. 55

²⁵⁸ Holdningsendring er det Nigel Whitely mener er 60-tallets viktigste bidrag innenfor interiør design. Whitely. Interior design in the 1960s: Arenas for performance, *Art History* vol. 10, no. 1 March 1987, s. 90

²⁵⁹ Remmele. Forms in Colour The Designer Verner Panton, Remmele, von Vegesack, (red.) *Verner Panton The Collected Works*, Weil am Rhein: Vitra Design Museum 2000, s. 19

taktile verdier.²⁶⁰ Som vist, ble alle delene til Astoria minutiøst detaljstyrt med omtanke for ulike materialer og deres kvaliteter. Det er påfallende hvor opptatt han var av, nettopp, overflate for å få fram de ønskete effektene. Selv om det visuelle var i sentrum hos Panton, utelukket det ikke taktile verdier. Denne begrunnelsen kan dermed ikke medføre riktighet. Det må bety at det Panton først og fremst brøt med, må ha vært mytene og prestisjen som var knyttet til PR-konseptet Scandinavian Design.

Panton brøt også med fokus i Scandinavian Design som handlet om det estetiske objektet satt inn i et miljø. Hvis vi et øyeblikk vender tilbake til forholdet mellom ham og Arne Jacobsen så framgår forskjellen formulert av Panton selv: "AJ begynte med at lave design, fordi han var utilfreds med de ting, han kunne få til de bygninger, han tegnete."²⁶¹ Det vil si at Panton avvek fra tankegangen om å bygge opp et miljø ved hjelp av enkeltobjekter inne en arkitektur. Man kan med andre ord si at Jacobsens tilgang til oppgavene var syntetisk mens Pantons var analytisk. Birkelbach beskriver imidlertid Pantons arbeider som "Spatial compositions in which Panton created a closed, synthetic work of art or Gesamtkunstwerk"²⁶², men det kan ikke være riktig å kalle det en syntese fordi Pantons arbeidsmåte, som vist, tok utgangspunkt i helheten; den kunstneriske gjennomtenkte idéen.

I forhold til det danske kunsthåndverksmiljøet hadde Panton derfor noen utfordringer som i tillegg sannsynligvis også handlet om hans egen personlighet. George Tanier som hadde kjent Panton i 45 år, uttrykte det sånn: "I was fascinated by the intensity with which he communicated his ideas....He was just as committed as a friend as he was as a designer."²⁶³ Det fantes på den ene siden varme vennskap, og omvendt også noen negative relasjoner. Jeg har ikke funnet belegg for å si at Panton selv noen gang avviste at det handlet om at han ble utelukket fra fagmiljøet og fortsatte med å gjøre det. Det også mitt inntrykk at Panton i stor grad malte med bred pensel. Det vil si at han valgte en del slagords-aktige måter å fremme meningene sine på, som var fengende og dermed går igjen i mye av den tilgjengelige litteraturen: "Der burde være ekstraskat på hvid farve.", "Jeg vil hellere lave et mindre vellykket eksperiment end en pæn ligegyldighed", "Man sidder bedre på en farve

²⁶⁰ Skjervén. *Goodwill for Scandinavian Design Lunningprisen 1951 – 70*, Oslo: Det historisk-filosofiske fakultet, Universitetet i Oslo 2001, s. 223

²⁶¹ Panton. Talent, energi, penge og held, Tøjner, Vindum (red.). *Arne Jacobsen*, Kbh.: Dansk Design Center 1996, s. 50

²⁶² Birkelbach. Verner Pantons Textiles, Remmele, von Vegesack (red.). *Verner Pantons The Collected Works*, Weil am Rhein: Vitra Design Museum 2000, s. 140

²⁶³ George I. Tanier. Tributes, Remmele, von Vegesack (red.). *Verner Pantons The Collected Works*, Weil am Rhein: Vitra Design Museum 2000, s.224

man kan lide.”²⁶⁴ På samme måte som hos mange av samtidskunstens utøvere, mener jeg å kunne spore en form for iscenesettelse. Bernsen sier også om Panton at han var ”En mester som få i at iscenesette livet...”²⁶⁵, og det kan være fristende å bruke begreper som merkevarebygging eller posering.²⁶⁶ Han var, uten tvil, dyktig til å selge seg selv og, ikke minst, varen med overbevisende argumenter, en smittende entusiasme og et ukuelig gå-på-mot. Resultatet for Astoria og de andre interiøroppgavene var en løsning som ga Panton prosjektlederjobben og, det essensielle for ham, den fulle kontrollen med helheten.

Totalinteriør- totalmiljø – 3D maleri

Panton så ’romskabelsen’ som en forening av rom, farge, materiale, rommets innhold og mennesket. Han markedsførte denne helheten som positive psykologiske påvirkninger, men det virker som om mennesket ble borte eller glemt i prosessen.

Som vist, kan Astoria ikke ses som overgang mot postmodernismen, i og med at den inneholdt formale aspekter som knytter klare linjer til modernismen. I forhold til den innebyggete, sterke ekspressiviteten kan vi kanskje si at han brukte modernismen på sin måte i grenslandet mellom kunst og design. Her er det, etter min mening, at forholdet mellom funksjon og ekspresjon spiller inn. Det er mulig at han opprettholdt en funksjonalitet i Astoria på samme måte som de tidlige funksjonalistene gjorde ved at møblene ikke forstyrret inntrykket av rommet.²⁶⁷ Ved siden av dette overskred han også funksjonaliteten ved å arbeide så kompromissløst og ekspressivt med farger at maten i restauranten ble visuelt uspiselig.²⁶⁸ For Astorias vedkommende ble det en helhet med de kommunikative og følelsesmessige aspektene i fokus, på bekostning av de funksjonelle, som for eksempel forholdet til brannforskriftene. Den viktige, ekspressive delen fører ham videre ut over primært å hente inspirasjon fra modernismens design selv om han hadde en akademisk, modernistisk skolering som arkitekt. Jeg er av den oppfattelsen at det kan være mer fruktbart å se

²⁶⁴ Sitatene hentet fra hhv. Panton. *Lidt om Farver*, s. 21, Møller. Interview Verner Panton, *Politiken* 10.12.95, Braun. *Art Das Kunstmagazin*, nr. 2 2000 s. 40 sitatet her oversatt til tysk

²⁶⁵ Bernsen. *Verner Panton rummet:tiden:stoffet*, København: Dansk Design Center 2003, s. 5

²⁶⁶ Det har nylig vært en debatt i dagspressen om begrepet merkevarebygging for kunstnere, og Jon Fosse skiller mellom to begreper: ”Det å posere hører livet til. Merkevarebygging, derimot, hører kapitalismen til.” *Aftenposten* 15.03.2007

²⁶⁷ Marcel Breuer: ”furniture...is no longer massive, monumental, apparently rooted to the ground or actually built-in. Instead it is broken up airily, sketched into the room as it were; it neither impedes movement nor the view through the room.” Sitat fra Wilk (red.). *Modernism designing a new world 1914-1939*, London: V&A Publications 2006, s. 229

²⁶⁸ Itten bruker et eksempel på lyssetting og mat i sin bok *Farvekunstens elementer* hvor en mann serverer mat til gjester først i rødt lys, så i blått, så i gult, og gjestene kunne ikke spise selv om de visste at det bare dreide seg om et visuelt fenomen.

ham i sammenheng med samtidskunst, et område Panton hele livet var opptatt av.²⁶⁹ Forholdet til funksjon og det ekspressive er to av årsakene. Ved siden av står også tidsaspektet. Utstillingsdesign var et område som tiltalte han spesielt, fordi det var temporært. ”Man bygger det op, river skidtet ned igen og så fat i noget nyt.”²⁷⁰ På samme måte så han også på Astoria: ”Jeg havde regnet med at disse eksperimenter kunne holde tre år,...”²⁷¹. Det viktige var idéen, og den effekten eller budskapet idéen produserte mens det varige ble av underordnet betydning. På samme måte preger også det midlertidige og det flyktige mange verk i samtidskunsten. Astoria kan dermed forstås som et totalmiljø eller romkunstverk som også hadde en funksjon.

Ordene konstruere og komponere utgjør videre en viktig forskjell. Panton nøyde seg ikke med å konstruere inne i en arkitektur, men han formet med rommet, nærmest som et tredimensjonalt lerret. I eller på dette lerretet komponerte han ved hjelp av virkemidlene farge, form og overflater ut fra den overordnede idéen som var atmosfære/stemning. Panton selv så farger og stemninger som essensielt i tilværelsen: ”Det ideelle ville være, hvis man kunne ændre farverne i sit rum efter sin sindsstemning, efter tidspunkt på dagen og årstiden.”²⁷² syntes Panton selv, og Marianne Panton understreket også at ”Verner most of all paints when he makes a room.”²⁷³ Det vil si at Astoria kan forstås som en store komposisjon med variasjoner over temaet ’Stemning’; det vil si et maleri til å gå inn i²⁷⁴. Sett sånn kunne de ulike interiørene kalles:

Kom igen - skisse til Stemninger

Astoria - Stemninger I

Spiegel - Stemninger II

Varna - Stemninger III

Gruner&Jahr - Stemninger IV

Cirkusbygningen - Stemninger V

Det er mulig å forstå interiørene i flere lag fra det overfladiske popaktige uttrykket, via enkeltelementene til et dypere nivå som er krevende, grenseoverskridende avant-gardistisk og som dermed alltid vil virke provoserende. Virkemidlene var de samme fra og med Astoria, men ble utviklet gjennom de 40 årene han arbeidet. Samtidig har den generelle utviklingen innenfor kunst og design gjort at publikum i dag har en annen tilgang til funksjon og til grenseoppganger mellom kunsten og virkeligheten/ kunsten og livet enn i 1960. Panton selv understreket at mennesket var

²⁶⁹ Remmele. *Forms in Colour The Designer Verner Panton*, Remmele, von Vegesack, (red.) *Verner Panton The Collected Works*, Weil am Rhein: Vitra Design Museum 2000, s.17.

²⁷⁰ Henrik Sten Møller. Interview Verner Panton, *Politiken* 10.12.1995, Magasinet s.6

²⁷¹ Henrik Sten Møller. *Ibid.*, s. 6

²⁷² Engholm. *Verner Panton*, København: Aschehoug Dansk Forlag 2004, s.75

²⁷³ Horsfeld. Op.Cit., *Scandinavian Journal of Design History* no. 8 1999, s. 72.

²⁷⁴ Til utstillingen ’3D’ på Galleri Nikolai Wallner, København, i 1997 skapte Panton ’A painting you can enter’

med i den enheten rommet skulle skape, men utdypet ikke hvordan den sosiale konteksten var tenkt. Astoria manglet det som gjorde restauranten forståelig for brukerne som restaurant. Panton kan ha hatt en intensjon om å skape hygge for dem, og at misjonen på dette området lyktes bare delvis. Ifølge Panton besto 'romskabelsen' i at rom, farge, materiale, rommets innhold og mennesket ble til en enhet. Som de eneste stedene, har kantinen og baren i Spiegel-Verlag samt Cirkusbygningen fungert uten vesentlige endringer; det ene som et pauselokale for menneskene, og det andre som et forlystelsessted for dem. Det tyder på at mennesket både hadde forskjellige roller i interiøret og oppfattet seg selv forskjellig i de ulike interiørene. Pantons inngangsvinkel til oppgaven var på den ene siden visjonær og på den andre sterkt estetisk styrende. Denne kombinasjonen gjorde at mennesket var en liten brikke eller et modul i helheten, og idealistisk og retorisk sett kunne mennesket tenkes inn i systemet. I realiteten ble brukeren den faktoren som Panton ikke kunne styre og som dermed ble lagt til side eller tatt ut av overveielsene; med unntak av rollen som serveringspersonale.

Den mest ytterliggående, men også mulige måten å se publikums rolle på, er at visjonen hans hadde to sider. Den ene siden handlet om salgsframstøtet hvor brukerne spilte en viktig rolle, mens den andre siden grunnleggende ikke hadde noe med brukerne å gjøre i det hele tatt. Astoria ble solgt til direktør Müller som en restaurant basert på stemninger, men Panton var i utgangspunktet ikke opptatt av at den skulle kunne fungere som restaurant. For ham handlet det bare om å få muligheten til å designe eller skape et kunstverk, noe som innebærer at han forsto design i bredest mulige betydning.²⁷⁵

Ifølge Jan Michl hadde modernismens designdoktrine to hovedformer: funksjonalisme og "abstraksjonisme". De to formene hadde det samme målet, nemlig at formspråket skulle være i pakt med tiden, men de hadde ulike metoder. Funksjonalismens metode fantes i tingens funksjonelle oppgave, ikke for brukeren, men for formen. Abstraksjonismens metode hentet estetikken fra non-figurativ billedkunst og den hadde et a-priori formspråk.²⁷⁶ Disse to hovedformene kan være med til å gi en forståelse av noen av motsetningene som fantes mellom Panton og mange av de samtidige

²⁷⁵ Wilk skiller mellom en definisjon av design som innbefatter arkitektur, hånd- og maskinlagete objekter, møbler og inventar, klær, industri-, grafisk-, teaterdesign, og en definisjon som forstår design bredest mulig inklusive foto, maleri, skulptur og tegning, dvs. den designede verden. Wilk (red.). *Modernism designing a new world*. London: V&A Publications 2006, s. 12

²⁷⁶ Jan Michl. Modernismens to designdoktriner: Funksjonalisme og abstraksjonisme, Vidar Halén (red.). *Art deco, funksjon, Scandinavian Design* Årbok for kunstindustrimuseene i Norge, Oslo 1996, s. 92

danske kollegaene. Mens de andre kunsthåndverkerne arbeidet med formens funksjon, arbeidet Panton med utgangspunkt i abstrakt billedspråk. Begge parter mente at de hadde rett fordi de var 'i pakt med tiden'. Motsetningen utløste en metodestrid og også ideologisk kamp innenfor modernismens rammer. I forhold til Astoria anvendte Panton et universelt formspråk og, som vist, kan interiøret knyttes til abstrakt kunst. Det vil si at Astoria var laget for kunstens skyld og verken for brukerne eller oppdragsgiverne. Michl går så langt som å si at denne uavhengigheten førte til en mental befrielse og forløsning av skaperglede. Astoria vitnet om et slikt metalt overskudd og stor kreativitet, samtidig som interiøret, naturlig nok ut fra det foregående, ikke ble forstått av brukerne. Gjestene trodde de gikk inn i en restaurant mens de reelt sett gikk inn i et abstrakt maleri som ikke var til for deres skyld, men var et kompromissløst uttrykk for en idé.

Verner Pantons styrke og skaperkraft lå i totalinteriøret- totalmiljøet – 3D maleriet, med vekt på det siste, er min tolkning. Det jeg har gjort her, er å prøve å se Astoria Restaurant som et møte eller en diskurs²⁷⁷ mellom Panton som designet Astoria, selve interiøret og samtiden, forstått både som oppdragsgiveren, brukerne av stedet og fagmiljøet. Jeg sier ikke at mitt bidrag er det den endegyldige betydningen eller det eneste svaret, men det er et forsøk på å vise og beskrive mulige veier til en forståelse.

”Han gjør det hele og gjør det helt.

Livet er for kort til halve løsninger.”²⁷⁸

²⁷⁷ Begrep brukt av Mieke Bal og Norman Bryson i Semiotics and Art History, *The Art bulletin*, vol. LXXIII, no.2 1991
²⁷⁸ skrevet om Panton i *mobilia* s.1 no. 236 March 1975, nummeret het 'Verner Panton i mobilia', og sidene ble trykket i de 48 Mira-X grunnfargene.

Kilder

Informanter

Andersen, Per Weiss, Firmaet Innovation Danmark som samarbeidet med Panton fra 1996.
Bleken, Håkon, ansatt på arkitektavdelingen, NTH i 1960 og bruker av Astoria.
Flor, Thomas, kurator på utstillingen 'Mørkets sans Verner Pantons Astoria Restaurant i Trondheim', Nordenfjeldske kunstindustrimuseum, Trondheim 2002.
Grimstad, Kari, bosatt i Trondheim og medlem av Trondhjem Sanitetsforening som hadde 'Sanitetsball' i lokalene like etter åpningen.
Hvidberg-Hansen, Poul, tidligere museumsinspektør Trapholt, DK og initiativtaker til utstillingen 'Verner Panton - lyset og farven' i 1998.
Hyll, Gunnar, arkitekt, ansatt ved Arkitektfirmaet Lien og Risan i 1960.
Johnsen Kåre, møbeltapetserer på ominnredningen i 1960.
Müller, Kjellfrid, enke etter hotelldirektør Alf Müller.
Riise, Ragnhild, ansatt på Astoria Hotell i 1960.
Tønseth, Roar, arkitekt i Trondheim i 1960.
Weisdorf, Louis, arkitekt og ansatt i Verner Pantons tegnestue, Danmark i 1960.

Arkiver

Schrøderarkivet-Trøndelag Folkemuseum, Trondheim.
Trondheim brannstyres saksarkiv.
Trondheim kommunes byggesaksarkiv.
Vitra Design Museum Arkiv, Weil am Rhein, Tyskland.
Universitetsbiblioteket i Trondheim. Billedsamling.

Aviser

Adresseavisen. 29.03.60, 07.09.60, 03.10.60, 19.11.60, 02.12.60
Aftenposten. 18.10.75: Bistrup, Rie. 'Enmanns-show til 65 millioner', A-magasinet, 15.03.2007
Arbeider-Avisa. 19.11.60
Berlingske Tidende. 19.12.2004: Friis, Bente Linnéa. 'Holder Panton prisen?'
Dag og Tid. 30.08.2003: Brottveit, Kjetil A. 'Dristig avvik frå trøndergrått.'
Dagbladet. 19.11.60
Frederiksborg Amts avis. 03.03.84: Petersen, Else. 'Cirkusbygningen en regn af farver'

Nidaros. 19.11.60

Politiken. 02.12.60, 08.02.86, 03.05.69: Møller, Sven Erik. Han kræver skat på brugen af hvid.

10.12.95: Møller, Henrik Sten. 'Interview Verner Panton', *Magasinet* s. 6.

VG. 21.11.60

Weekendavisen. Hvidberg-Hansen, Poul. 'Panton ikke miskendt i Danmark.' 25.07.2003

Internett

bauhaus.de/english/bauhaus1919/ (Lesedato 03.11.2006)

cirkus-dk.dk/htm/dk/cirkus_bygningen.htm. (Lesedato 16.11.2006)

[ddc.dk /designviden/artikler/kanon_2](http://ddc.dk/designviden/artikler/kanon_2) (Lesedato 20.09.2006)

[ddc.dk /presse](http://ddc.dk/presse) (Lesedato 24.09.2004)

forbrug.dk/familie/arkiv/toejsko/tekstiler/leksikon. (Lesedato 24.11.2004)

[kulturministeriet.dk /sw33987.asp](http://kulturministeriet.dk/sw33987.asp) (Lesedato 20.09.2006)

litteraturpriser.dk/divkult.htm (Lesedato 02.02.2007)

lundskov.dk/menu/menu-aarhus. (Lesedato 08.11.2006)

mira-x.ch. (Lesedato 26.10.2006)

roennebech.dk/www.fredericiashistorie. (Lesedato 24.10.2006)

spiegelgruppe.de/unternehmen/standort/content. (Lesedato 17.03.2003)

wikipedia.org/wiki/PH-prisen (Lesedato 02.02.2007)

design.ntnu.no/forskning/artikler/2002/Heggdal_1.pdf Heggdal, Bjørn Gerhard. Valg og bearbejding av farger – bevisstgjøring av styrende faktorer. Institutt for produktdesign, NTNU, 12.10.2002. (Lesedato 28.02.2007)

Bibliografi

Andersen, Per Weiss. Livsnyder og professionel, s. 31-32, *Arkitekten* nr. 2 1999.

Andersen, Sven Jørn (red.). Utstillingskatalog *Dansk møbeldesign*, Kunstmuseet Trapholt 10.juni-29.august 1993, Kolding: Kunstmuseet Trapholts forlag 1993.

Andrésen, Georg (red.). *Varna Palæet 1909 – 75 år – 1984*, Århus: Leif Skriver 1984.

Arkitektnyt, årg. 1960 – 1963.

Bal, Mieke, Norman Bryson. Semiotics and Art History, *The Art Bulletin* vol. LXXIII, no. 2 1991.

- Banham, Reyner. *Theory and Design in the First Machine Age*, London: Architectural Press 1960.
- Barnard, Malcolm. *Art, Design and Visual Culture*, London: MacMillan Press Ltd. 1998.
- Bernsen, Jens. *Verner Panton rummet: tiden: stoffet*, København: Dansk Design Center 2003.
- Bernsen, Jens, Susanne Schenstrøm. *100+3 Great Danish Industrial Designs/ ID-prisen 1965-85*, København: Dansk Designråd 1985.
- Birkelbach, Bärbel. Verner Panton's Textiles, Remmele, Mathias, Alexander von Vegesack (red.). *Verner Panton The Collected Works*, Weil am Rhein: Vitra Design Museum 2000.
- Birkelbach, Bärbel. Vom Raumkonzept zum seriellen Prinzip, s. 40-45, *Architese* nr. 2 2000.
- Bodén, Christer. *Modern arkitektur Funktionalismens uppgång och fall*, Helsingborg: ArchiLibris Bokförlag 1989.
- Braun, Adrienne. Rückzug in eine Höhle aus Farben, s. 40-43, *Art Das kunstmagazin*, nr. 2 2000.
- Byggekunst* årg. 1960 – 1963.
- Collins, Michael. *Towards Post-modernism Design since 1851*, London: British Museums Press, 1987, 1994.
- Davies, Kevin. Markets, Marketing and Design: the Danish furniture industry c.1947-65, s. 56-73, *Scandinavian Journal of Design History* no. 9 1999.
- Eiken, Th. Denne gang kremmerhus, s. 6 – 7, *Bonytt* 1960.
- Enevoldsen, Chr. Danske møbler, s. 305-308, *Arkitekten* nr. 17 1959.
- Enevoldsen, Chr. Den danske møbelmesse 1962, s. 319-320, *Arkitekten* nr.16 1962.
- Engholm, Ida. *Verner Panton*, København: Aschehoug Dansk Forlag og Louisiana Museum for Moderne Kunst 2004.
- Epple, Sabine. Verner Panton as Interior Designer, s. 156-201, Remmele, Mathias, Alexander von Vegesack (red.). *Verner Panton The Collected Works*, Weil am Rhein: Vitra Design Museum 2000.
- Gelernter, Mark. *Sources of architectural form A critical history of Western design theory*, Manchester and New York: Manchester University Press 1995.
- Glabek, Ingeborg. Scandinavian Design – en kortvarig affære? s. 74-79, Halén, Widar (red.). *Art deco, funkis, Scandinavian Design*, Årbok for kunstindustrimuseene i Norge, Oslo: Orfeus 1996.
- Greenhalgh, Paul (red.). *Modernism in design*, London: Reaction Books Ltd. 1990.
- Harsløf, Olav. *Lysår Kunstens kulturhistorie i Danmark i det 20. århundrede*, København: Høst & Søn 2000.
- Henningsen Poul. 1001 nat, s. 49-56, *mobilia*, januar 1961.
- Henningsen, Poul. Nyt nordligt lunt mødested, s. 1856-1859, *NYT*, Louis Poulsen & CO, 28.01.1961.
- Henningsen, Poul. Innredning av Restaurant Astoria, Trondheim, s. 128-129, *Byggekunst* 1963.

- Horsfeld, Hanne. Innovations – Fusions – Provocations Verner Pantons Seating 1955-1970, s. 45-79, *Scandinavian Journal of Design History* no. 8 1998.
- Horsfeld, Hanne. Innovation-Integration-Provocation Seating by Verner Pantons, s. 20 – 73, Remmele Mathias, Alexander von Vegesack (red.). *Verner Pantons The Collected Works*, Weil am Rhein: Vitra Design Museum 2000.
- Hotels Recommendations for furniture, s. 62-65, *Design* no. 147 1961.
- Hvidberg-Hansen, Gertrud. Verner Pantons – Lyset og farven, s. 12-25, Hvidberg-Hansen, Gertrud (red.). *Verner Pantons – Lyset og farven*, Utstillingskatalog, Trapholt, Afdelingen for moderne dansk møbeldesign, 17. september 1998-24.januar 1999, Kolding: Forlaget Trapholt 1998.
- Illeris, Helene. *Billede, pædagogik og magt – postmoderne optikker på det billedpædagogiske felt*, Frederiksberg: Samfundslitteratur 2002.
- Jackson, Lesley. *The sixties decade of design revolution*, London: Phaidon 1998.
- Jaeger, Thomas Arvid. Pantons-udstilling i København, s. 304-305, *Arkitekten* nr. 11 1986.
- Kaiser, Niels-Jørgen, Svend Erik Møller (red.). *Verner Pantons*, København: bording grafik a/s 1986
- Karlsen, Arne. *Dansk møbelkunst i det 20. århundrede*, I-II, København: Chr.Ejlers forlag 1990-92.
- Karlsen, Arne og Børge Mogensen. Brugskunst på afveje, s. 1-11, *Arkitekten* nr. 1 1962.
- Krause, Cornelia. Kantine im Spiegel-Verlagshaus, Hamburg, s. 94-100, *Deutsche Bauzeitung* nr. 12 2001.
- Le Corbusier. *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, 1925, -59, -80. *The Decorative Art of Today*, overs. og innledn. J.I.Dunnett (1987) etter utg.1959.
- Lund, Nils-Ole. Sommerrestauranten ved Glomdalsmuseet, s. 42, *Arkitekten* nr. 3 1961.
- Majland, Tage. Pantons Privat, s. 54-60, *Bo Bedre* nr. 8 1999.
- Michl, Jan. Modernismens to designdoktriner: Funksjonalisme og "abstraksjonisme", s. 87-93, Halén, Widar(red.). *Art deco, funkis, Scandinavian design*, Årbok for kunstindustrimuseene i Norge, Oslo: Orfeus 1996.
- Mitchell, William J.T. Interdisciplinarity and Visual Culture, s.540 – 544, *The Art Bulletin*, vol.LXXVII nr.4 1995.
- mobilia*. April 1962, March 1975 u.s. og uten forfatternavn.
- Møllerup, Per. *Design er ikke noget i sig selv*, København: Gyldendal 1998.
- Munch, Anders G. Design as Gesamtkunstwerk Historical Transformations of a Vision from Wagner and Morris to Verner Pantons, s. 33-59, *Scandinavian Journal of Design History* nr.11 2001.
- Møller, Henrik Sten. *Bevægelse og skønhed Bogen om Nanna Ditzel*, København: Rhodos 1998.
- Møller, Henrik Sten. *Fra vor egen tid 100 års boligidealer*, København: G.E.C. Gad 1990.

Møller, Sven Erik. The fairy tale of Verner Panton, u.s., Niels-Jørgen Kaiser og Svend Erik Møller (red.). *Verner Panton*, København: bording grafik a/s 1986.

Mørkets sans Verner Pantons Astoria Restaurant i Trondheim 1960-63, Utstillingskatalog Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum 21.3 – 5.5.2002.

Norberg-Schulz, Chr. Nye brukskunstsinaler, s.220, *Arkitektnytt* 1960.

Olesen, Axel. Kunstindustri på hovedet og på gulvet, s.188, *Dansk Kunsthåndværk* nr. 8-9 1959.

Panton, Verner. *Lidt om farver*, København: Dansk Design Center 1991.

Panton, Verner. Talent, energi, penge og held, s. 50-51, Tøjner, Poul Erik, Kjeld Vindum (red.). *Arne Jacobsen*, København: Dansk Design Center 1996.

q. Plastisk rumkunst, s. 345-347, *Arkitekten*, nr. 19 1961.

Raleigh, Henry P. Johannes Itten and the Background of Modern Art Education, s. 284-287+302, *The Art Journal*, Vol. 27, no.3 1968.

R. Cirkusbygningen i København, s. 164 – 169, *Arkitektur DK* nr. 4 1986.

Remmele, Mathias. Forms in Colour The Designer Verner Panton, s. 12-19, Remmele, Mathias, Andreas von Vegesack(red.). *Verner Panton Collected Works*, Weil am Rhein: Vitra Design Museum 2000.

Remmele, Mathias, Andreas von Vegesack(red.). *Verner Panton Collected Works*, Weil am Rhein: Vitra Design Museum 2000.

s. Kroen ved Langesø, s. 55, *Arkitekten* nr. 3 1959.

Salicath, Bent. Hvad var det dog der skete Kunstindustri på hovedet på Købestævnet, s. 122-125, *Dansk Kunsthåndværk* nr. 6 1959.

Salicath, Bent. Én stol på gulvet er bedre end ti i loftet..., s. 188, *Dansk Kunsthåndværk* nr. 8-9 1959.

Salicath, Bent. Dansk på Salon du Meuble i Paris, s. 6-7, *Dansk Kunsthåndværk* nr. 1 1961.

Sem. Hotel Astoria i Trondheim – en succes på rekordtid, *mobilia*, februar 1961.

Schmidt, Torben. Det totale miljø, s. 162-164, *Arkitekten* nr. 7 1970.

Sieck, Frederik (red.). *Bogen om BUM! – galskabens triumf...*, Kvadrat Boligtekstiler A/S 1984.

Skjerven, Astrid. *Goodwill for Scandinavian Design Lunningprisen 1951-70*, Oslo: Avhandling for graden dr.art. Det historisk-filosofiske fakultet, Universitetet i Oslo 2001.

Sparke, Penny. *A Century of Design*, i svensk oversettelse Linné, Björn (1999), *Design 1900-talets pionjärer*, Stockholm: Bonniers Förlag 1998.

Sparke, Penny. *An Introduction to Design and Culture 1900 to the Present*, London and New York: Routledge 1986, 2004.

Skriver, Poul Erik. Cirkus i entrum, s. 20-21, *Ingeniøren* nr.14 1986.

Tarchys, Rebecka. Amerikanska pionjärer, s.351-352, *Form* 1963.

Tøjner, Poul Erik, Kjeld Vindum. *Arne Jacobsen*, København: Dansk Design Center 1996.

Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York: The Museum of Modern Art 1966, 1977.

Voelther-Gaissert, Margot. Kölnermessen – Europas møbelmarked, s. 217-221, *Arkitekten* nr. 13 1960.

Whitely, Nigel. Interior design in the 1960s: Arenas for Performance, s. 79 – 90, *Art History* Vol. 10 no. 1, March 1987.

Wilk, Christopher(red.). *Modernism designing a new world 1914 – 1939*, London: V&A Publications 2006.

Woodham, Jonathan M. *Twentieth Century Design*, Oxford, New York: Oxford University Press 1997.